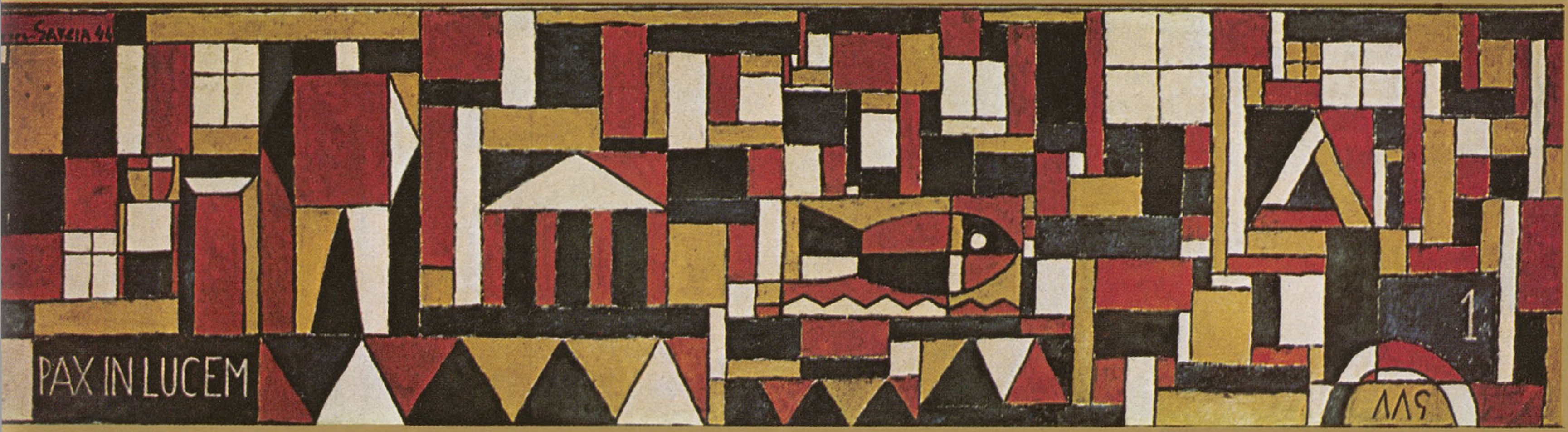
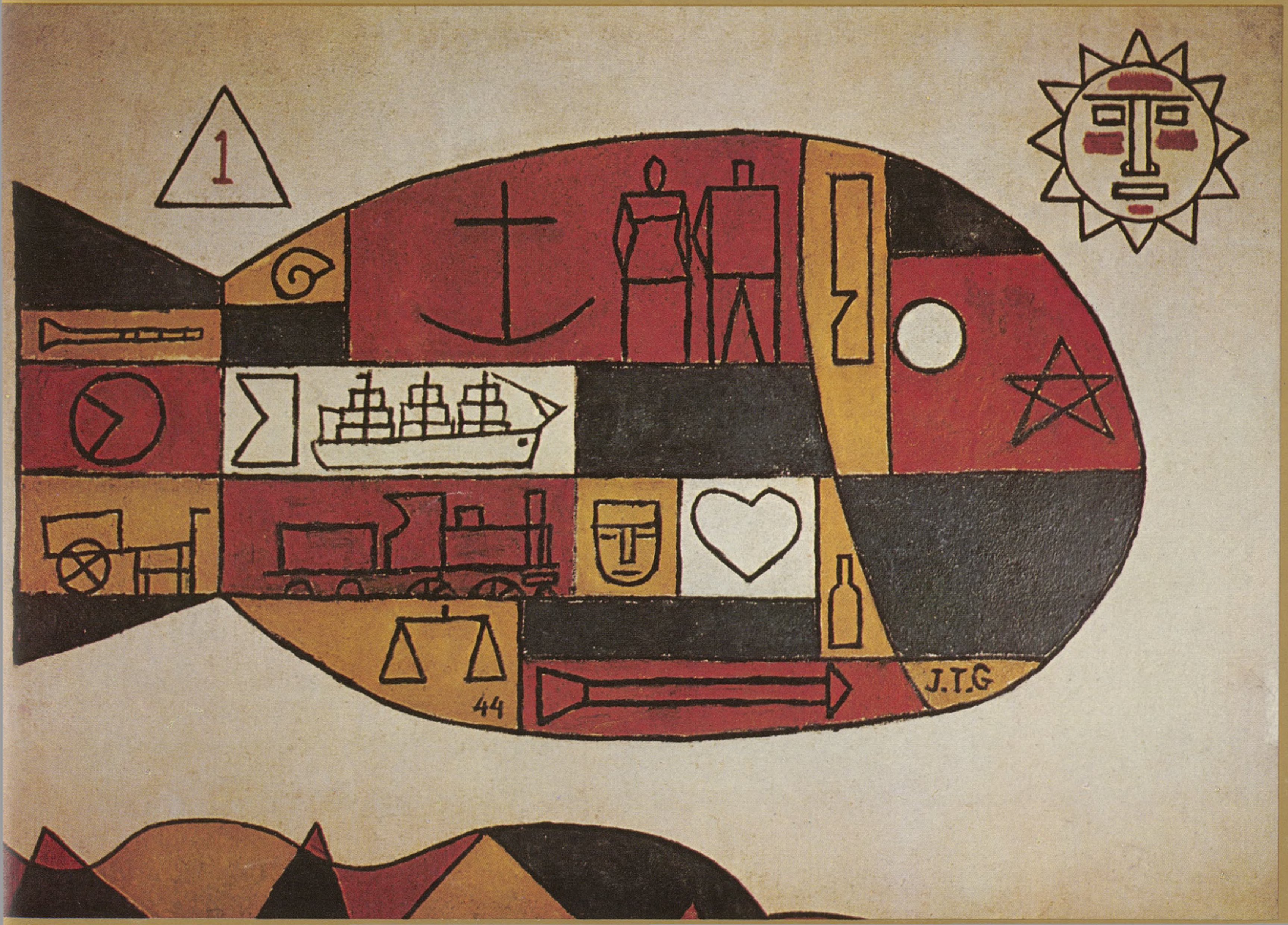
MUNDO HISPÁNICO

N.° 326 - MAYO 1975 - 50 Ptas.

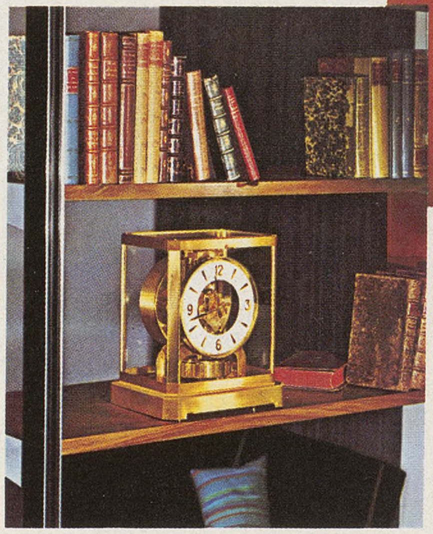


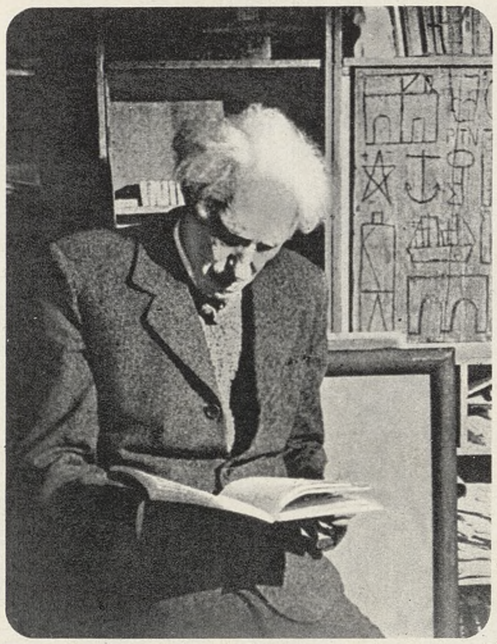
EXTRAORDINARIO DEDICADO AL PINTOR

TORRES-GARCIA




ATMOS





ESTE NUMERO está dedicado íntegramente a la obra del pintor uruguayo Joaquín Torres García, una de las cumbres del arte pictórico y de su teoría en América. Con este tributo quiere el INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA de Madrid sumar su voz al magno homenaje que la UNESCO rendirá en París a la obra de Torres García en los próximos meses. El maestro pertenece por igual a los anales culturales de Uruguay y de España, encarnándose en arquetipo de lo que queremos significar cuando hablamos de una cultura común española-americana o americana-española.

La modernidad a que condujera a Torres García su formación artística corrobora la certera visión de una «España Niña», de José Enrique Rodó. Un pintor como éste vale por todo un renacimiento. Fueron mentes españolas, como la del crítico José Francés, las que vieran en Torres García, antes que nadie, la cualidad de ser un artista «renovador constante de sí mismo», y las que anunciaron al mundo la aparición de otro artista universal, perteneciente ahora al mundo americano, y nacido en la tierra donde vieran la luz Julio Herrera Reissig, Florencio Sánchez, José Enrique Rodó, Horacio Quiroga, Delmira Agustini y Carlos Vaz Ferreira.

La entrada a este número de MUNDO HISPANICO puede ostentar como divisa, en 1975, la advertencia que Eugenio D'Ors escribiera en Barcelona, en 1913, al entregarle al público la obra de Torres García: «Lo de aquí dentro es negocio distinto, negocio de penitencia y depuración. Esto es belleza y armonía, no pintura. Esto es un severo y magnífico experimento espiritual.»

JUAN IGNACIO TENA YBARRA

sumario

MUNDO HISPÁNICO

DIRECTOR: JOSE GARCIA NIETO - MAYO 1975 - AÑO XXVIII - N.° 326

DIRECCION, REDACCION Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Ciudad Universitaria, Madrid-3

TELEFONOS

Redacción......... 244 06 00
Administración 243 92 79

DIRECCION POSTAL PARA TODOS LOS SERVICIOS

Apartado de Correos 245
Madrid

EMPRESA DISTRIBUIDORA
DESPLA S. L.
Altos Hornos, 16.
BARCELONA

IMPRESO POR HERACLIO FOURNIER, S. A. - VITORIA
ENTERED AS SECOND CLASS MATTER AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, MONTHLY: 1969. NUMBER 258, «MUNDO HISPANICO» ROIG SPANISH BOOKS, 29 WEST 19th

PRECIOS DE SUSCRIPCION

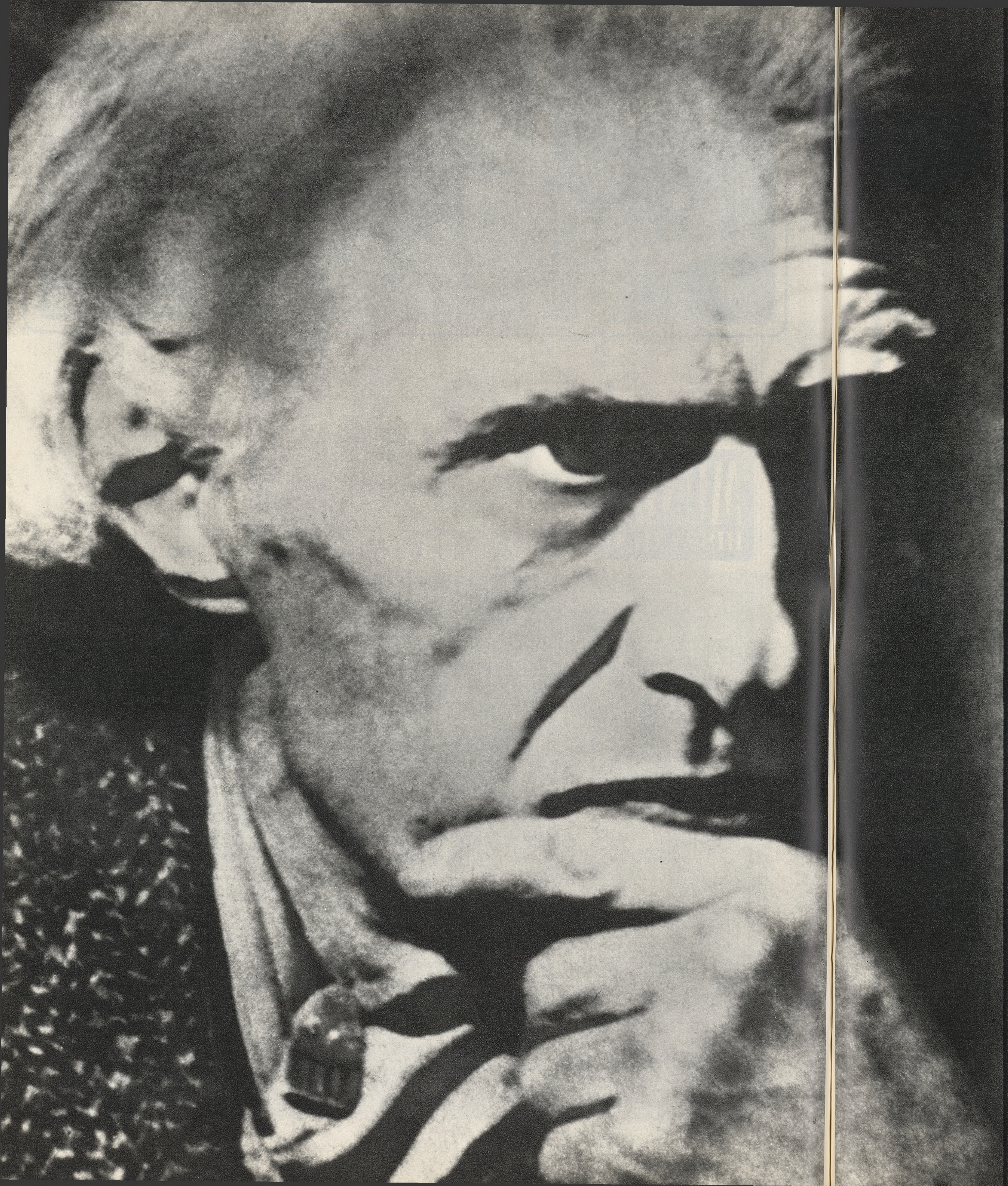
ESPAÑA Y PORTUGAL.—Un año, 500 ptas. Dos años, 800 ptas. Tres años, 1.200 ptas.

IBEROAMERICA Y FILIPINAS.—Un año, 14 dólares. Dos años, 24 dólares. Tres años, 34 dólares.

EUROPA, ESTADOS UNIDOS, PUERTO RICO Y OTROS PAISES.—Un año, 20 dólares. Dos años, 35 dólares. Tres años, 50 dólares.

En los precios anteriormente indicados están incluidos los gastos de envío por correo ordinario.

Depósito legal: M. 1.034-1958

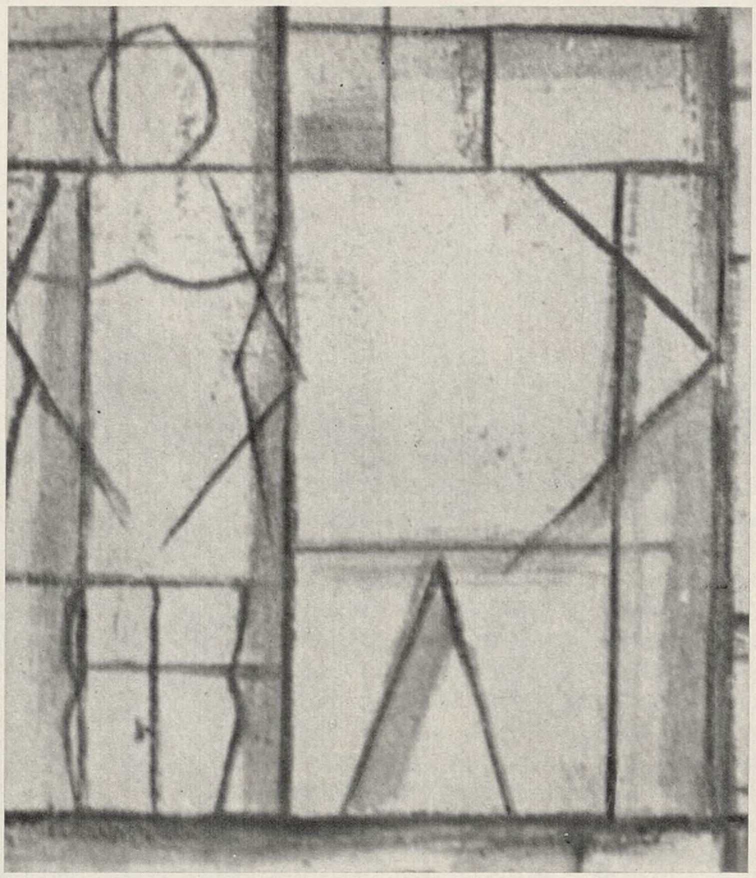


NO es empresa de poco más o menos el ser artista. Y, para ser artista de poco más o menos, más vale que se sea otra cosa. Mi llamamiento, pues, ha sido siempre en ese alto sentido, y de ahí lo penoso del trabajo. Tengo la convicción, tengo la fe más absoluta, de que los que me han rodeado, pueden ponerse en ese tono y realizar maravillas. Es cuestión de querer, de dominar un mal ambiente, de enderezar otro rumbo con fe. Fe en el arte (y no digo, como se suele decir, fe en sí mismo), fe en el arte, que es una cosa muy grande, la más grande que hay sobre la tierra. Cuestión de querer, de voluntad, de dignidad propia por no querer ser menos. Cuestión de querer que todo aquello que se nos dio, dé un máximo rendimiento. Cuestión de no querer haber sido algo inútil en la vida. De ser, en fin: porque se es, cuando se es en el espíritu.

EL simple hecho de mirar hacia el pasado es abdicar de lo mucho que hemos alcanzado, dudando de ello y como si no tuviéramos conciencia ni nada hubiéramos comprendido. ¿No tenemos delante lo nuestro? ¿No es problema resuelto? ¿No tiene su belleza propia? ¿No es original, y, por lo tanto, no nos pertenece? En consecuencia, debemos de trabajar sobre lo ya obtenido, someterlo a nuevo estudio, ajustarlo, pero «no confrontándolo con cualquier otro arte de otra época», sino dentro de nuestro propio arte. Y pensemos que quizás «no vemos aún la importancia que tiene», que yo creo que es mucha. Y si el público aún no entra en él, pensemos que es cuestión de tiempo y ayudémosle a comprender.

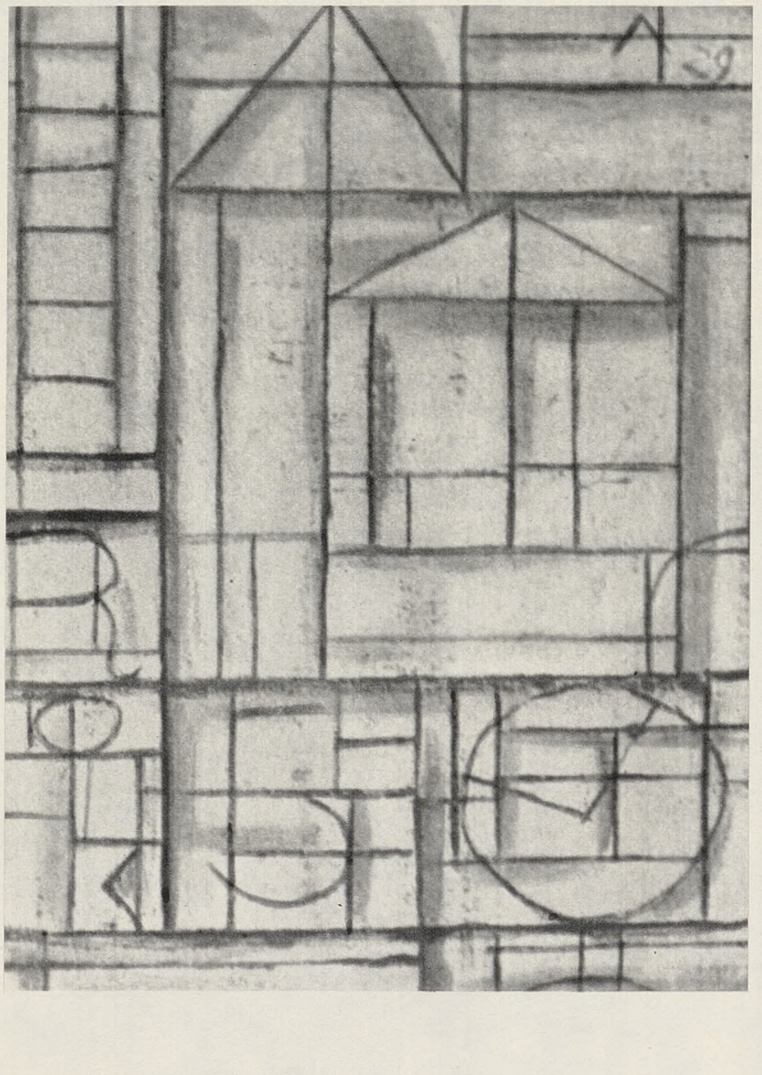
HAY quien podrá vivir sin poesía; yo no. Hay quien se jugará toda la poesía por la certitud matemática. Yo digo que el saber demasiada fisiología no predispone al amor. Y ya desde muchos años, escribí, que prefería pensar que era Apolo en su carro quien traía la luz al día, «que no lo que nos ha enseñado la Astronomía, que quisiera desaprender». ¡Qué infeliz ha hecho al hombre la ciencia física! Yo no quiero saber, yo deseo ignorar; porque quiero estar del misterio para allá.

JOAQUIN TORRES GARCIA



INFIDENCIAS SOBRE TORRES-GARCIA

Por JUAN CARLOS ONETTI



SON varias y no todas las que recuerdo. Para empeorar, infidencias en relación a un muerto —muy querido en mi caso— que, como es hábito, no puede refutar ni defenderse.

Pero sé muy bien que don Joaquín Torres García, que ya no está en ningún lado, se encuentra pintando y maldiciendo, siempre sonriente en el fondo, en algún círculo que Dante olvidó para refugio de santos y profetas.

La infidencia inicial consiste en el simple relato de mi primer encuentro o choque con Torres García y su tribu. Sucedía de noche, en mitad de la tercera década, tal vez el mismo día en que este hombre de inagotable fe y entusiasmo regresó definitivamente a Montevideo. Estábamos en un caserón sin muebles, acaso despojado por los innumerables fantasmas que Torres García estaba condenado a llevar consigo. Nos ayudaba una bujía desnuda y ya polvorienta colgada en mitad del cuarto; nos sentábamos en maletas o cajas de embalar con retintas, quemadas, incomprensibles palabras. Algún plato de belleza incongruente me sirvió de cenicero. Recuerdo que Torres García habló durante horas; aparte de la pintura nunca le conocí otro vicio.

Aquella noche distante y nunca olvidada yo era joven, necesitado de discusiones, incapaz de comprender y respetar la grandeza de aquel hombre obsesionado que murió sin conocer más derrota que ésa.

Contra sus afirmaciones, contra sus frases rotundas y alegres sólo pude levantar parapetos de ideas corrientes. Yo ya estaba queriendo a Torres García, ya estaba temeroso de su posible fracaso montevideano. Con dulzura, quise expulsarlo de su patria y de su ambición: «Váyase a Perú, a México, a Guatemala. En esos países existieron culturas que pueden emparejarse con su concepción del arte. En el Uruguay nunca hubo una civilización indígena. Aquí, si a una señora se le rompe la infaltable maceta de malvones la tira en un basural. Y unos años después algún prevenido descubre un fatigado borde de barro, publica un artículo, un ensayo, un libro hablando de la cultura artística de los indios charrúas.»

Usé otros elementos disuasivos, sabiendo que resultarían inútiles. Traté de explicarle que el ambiente literario, filosófico, artístico de nuestra querida patria común equivalía a cero. Que su mensaje no encontraría eco.

A todo esto, en lugar de recoger maletas y cajas marineras, Torres García respondió, como en una partida de ajedrez, con un jaque mate que, horas después, en algún café o reflexionando en mi cama, me pareció levemente tramposo.

Torres García me había dicho que justamente le interesaba el Uruguay, Montevideo, porque no teníamos un pasado de civilización india, porque las culturas indígenas que yo había mencionado podían considerarse completas, terminadas, gracias a una barbarie cuyo mérito no viene al caso recordar. Pero que, misteriosamente, continuaban vivas, imponiendo modos de ver y sentir. Y él no quería imposiciones de ninguna clase. Buscaba hacer surgir de la nada un arte nuevo que tal vez tuviera siglos de edad. En fin, el constructivismo era el único dios verdadero y Torres García su profeta.

Acepté mi derrota; por otra parte me resultaba injusto y cruel decirle a una persona como Torres García, que volvía al Uruguay cargado con su pobreza material y tan joven de ilusiones y voluntades, que el resultado de su admirable aventura iba a ser el fracaso. Además, esta elección significaba un regalo para todos nosotros; un regalo que el país sigue sin merecer.

Pensaba que intentar desilusionarlo era una de las formas de la infamia. En eso quedó, aquella noche, la discusión. Luego él me mostró algunos de sus cuadros —cartones sin marcos— y ya nos hundimos en el constructivismo.



Afortunadamente, poco después me demostró que, por lo menos en parte, él tenía razón. Mi habitual pesimismo fue desmentido por un grupo de gente que comprendió o pudo intuir quién y qué era Torres García. Lo ayudaron con dinero, difundieron la noticia. Así se formó el taller. Muchos pintores o presuntos, ellas y ellos, todos jóvenes lograron un caballete y las negativas del maestro. «Así no; comienza de nuevo.»

Porque todos ellos estaban regresando del folklore, de academismo, de dulces paisajes con rancho y ombú, con vacas extrañadas y algún caballo atado al palenque. Algunos de los discípulos pagaban las lecciones; otros eran más pobres que Torres García. El maestro nunca supo distinguir. El Constructivismo a todos y por igual.

Es induable que las raíces filosóficas, estéticas —y también se puede hablar de poesía— no eran comprendidas de verdad por todos los alumnos. Pero intuían que alguien les estaba abriendo ventanas para interpretar el mundo con mayor rigor, con una nueva claridad.

De modo que el pequeño taller —me refiero a su espacio físico— comenzó a funcionar y los Torres García no se murieron de hambre; sólo languidecían. Pero cosas tan buenas nunca pueden durar. Una mala tarde el maestro entró en el salón y descubrió sin demora que una de sus discípulas —luego, excelente pintora— estaba entregada a la herejía de trabajar en un cuadro superrealista. No hubo explicaciones. Sin gritos, Torres García los expulsó a todos, liquidó el primer taller. Acaso haya hecho derramar agua bendita sobre óleos, pomos y bocetos.

A pesar de haber quedado, como al llegar, económicamente desvalido, creo que este aspecto material del asunto no fue excesivamente doloroso para Torres García, porque, según mis tristes experiencias gastronómicas, en su casa se daba muy poca importancia a la comida. Eran felices con un poco de lechuga, de zanahoria y de tomate. Recuerdo perfectamente una noche en la que me quedé conversando hasta muy tarde, por lo cual decidieron que debían invitarme a cenar y que, en mi calidad de visitante, yo tenía derecho a comer más o menos en serio. No podían ofrecerme solamente el tomate, la lechuga, la zanahoria y la remolacha habituales: había que hacer una excepción con un degenerado como yo, no vegetariano. Resolvieron que había que ir a una fiambrería para comprar un poco de jamón, y agasajar así al huésped. ¡Todo fue entonces tan hermoso! No hubo discusión, pero sí, como en el buen fútbol, el pase oportuno de la pelota. Eran todos niños. Uno decía:

—No, ve tú a comprar el jamón que yo estoy muy cansado.

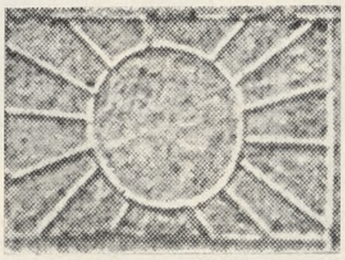
—¿Tú cansado? Si no hiciste nada en todo el día. Anda, ve por el jamón.

Cuando, finalmente, la tarea de conseguir el jamón cayó sobre Ifigenia, me vi obligado a intervenir y a decir rotundamente que no. Terminamos la noche conversando, como siempre. No había necesidad de más con Torres García.



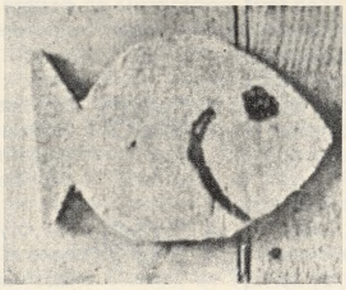
Como Juan Ignacio Tena se enteró de otra anécdota —o subanécdota—, y se refiere a ella en una carta reciente, la amistad me obliga a recordarla, aunque se crea que, al hacerlo, cometo un autoelogio. La historia en realidad fue así: Se hizo, en tiempos de la guerra, una exposición de pintores franceses en Montevideo. Tengo entendido que esa muestra fue traída —creo que por Louis Jouvet—, para soslayar el peligro de que Goering se llevara todos los cuadros para su casa o para Nuremberg. Fui inmediatamente, como es de suponer, a ver aquellas obras, movido por un interés tan grande que era casi una angustiosa ansiedad. Nunca podré olvidar el autorretrato de Cézanne, «L'homme a Chapeau melon», porque es una de esas cosas que nos *enloquecen* verdaderamente, en la medida que trastornan todas las ideas preconcebidas que pudiéramos tener sobre el acto de pintar y de escribir. Por eso comprendo la ligazón que, en Cézanne, Hemingway ve entre la pintura y la literatura. Sentí que el hombre que había pintado aquel autorretrato me estaba en señando algo indefinible, que yo podría aplicar a mi literatura.

Después de visitar la exposición fue a casa de Torres García y comenté al gran maestro todo lo que había visto. ¡Dios Todopoderoso!,



él era un gran pintor y yo no soy ni un gran pintor ni un gran escritor, pero hablaba y hablaba diciendo todo lo que sentía. Torres García me abrumó a preguntas, con ese sentido bondadoso de la burla que lo caracterizaba. Eran suaves preguntas, pero que me hacían presentir la cáscara de banana o el piso enjabonado. Como yo era joven —juro que era joven en aquel tiempo—, respondía a todo casi brutalmente, sin pensar en la reacción que podía provocar en aquel hombre que sabía todo lo que humanamente se puede saber de la pintura. Cuando se me terminaron las palabras, Torres García sonrió, dejó de mirarme, inclinó la cabeza hacia un costado y, dirigiéndose a un grupo de amigos que allí se encontraban, dio su veredicto: —«¡Qué cosa más extraña! Este Onetti, que no sabe nada de pintura, no se equivoca nunca.»

Después pude comprobar que era un hombre incapaz de mentir y, desde entonces, me atribuyo, creo que legítimamente, el don de ser analfabeto en pintura, y de no equivocarme nunca. ¡Ojalá pudiera decir lo mismo de la literatura y que también en ella —que es la tarea de mi vida—, mi infalibilidad fuera proporcional a mi ignorancia!



Y para los que no me creen hoy, para los que me creerán mañana, para los gustosos de chismes y para los que deseen sujetar la punta del ovillo de la verdad —tan traicionera a veces—, una infidencia casi postrera.

Cuando en la Barcelona de su juventud Torres García cortejaba a Manolita, su esposa y viuda, ella distraía sus frases de amor coqueteando con un inmundo perro faldero. Cuando Torres García se hartó de femeninos desvíos, cuando quiso un sí o un no, en lugar de la impuesta tontería hembril, tiró al perro por la ventana y preguntó por última vez.

Como en los cuentos de hadas, Manolita y el arte le dijeron que sí.



SINOPSIS BIOGRAFICA Y ARTISTICA



1874 EL 28 de julio nace en Montevideo. El padre: Joaquín Torres Fradera. La madre: María García Pérez. La familia materna, uruguaya. La paterna de Mataró, Cataluña, donde estos Torres de Montevideo se llamaban Torras.

1885 A los once años comienza a trabajar para ayudar a sus padres. Era zurdo, pero muy hábil para todo lo de carpintería y mecánica. Ya tenía muchas paredes del almacén paterno pintadas con casitas, barcos, muñecos. Había «nacido adulto», como dijeran de la madre en sus mocedades.

1887 Viaje con la madre a Buenos Aires para inocularse la antirrábica. Gran miedo a morir. Regreso a Montevideo tras muchas peripecias. A la escuela, prefiere el aprendizaje en casa. «Se encontró pintando y dibujando, y sobre todo, con la idea de ser pintor, sin darse cuenta.»

1891 En junio, la familia abandona Montevideo y vienen a Barcelona. Los parientes de aquí se asombran de oír al chico —tiene diecinueve años pero es «el chico»— en lengua catalana. A vivir en Mataró, la cuna del padre. Va a la escuela nocturna de Artes y Oficios, donde el profesor Vinardell «le enseñó positivamente a pintar». Pinta por primera vez al óleo.

1892 Se muda la familia para Barcelona. El padre cree que pintar es «oficio de vagos» y quiere que el hijo aprenda «un verdadero oficio». A poco ingresó en la Academia de Bellas Artes, para seguir estudiando. A la Academia asistían en ese tiempo Mir, Sunyer, Canals y Nonell, ya influidos por el impresionismo, influencia que no compartía Torres García. Ellos preferían a Monet, Sisley y Renoir. El prefería a los clásicos.

1894 Abandona la Academia convencido de que debía trabajar libremente y sin otra guía que él mismo. Lleva un tesoro: en la Academia encontró *el tono*, lo que esto representa. Su obra futura sería, en gran parte, hija de este hallazgo.

1895 Ingresa en el Círculo Artístico Sant Lluc, dirigido por el doctor Torras y Bages, luego obispo. Ingresa allí por «su soberbia biblioteca y un conjunto de revistas estupendo, de lo más moderno».

1896 Con el regreso de París de Casas, Rusiñol y Miguel Utrillo, estalla en Barcelona el gran escándalo artístico del siglo. Se integran los grupos que harán historia. Uno de esos grupos está formado por los seguidores de Steinlein y Toulouse-Lautrec, y lo componen Torres García, Picasso y Sunyer. Conoce a José Pijoán, Pedro Corominas, Eduardo Marquina, Luis de Zulueta, Pedro Moles, el músico Ribera, los hermanos Juan y Julio González, Darío Regoyos... Sigue, naturalmente, la amistad con Sunyer, Mir, Nonell, Picasso: Torres García fue siempre gran amigo de sus amigos.

1898 Por esta época, más hacia el 99, funda Pere Romeu los «Quatre Gats», café y cabaret de tanta importancia en la vida artística catalana.

1900 Presenta su primera exposición personal en el Salón La Vanguardia.

Se separa del grupo de sus compañeros, por no coincidir en las tendencias. Se entrega afiebradamente al estudio de los clásicos griegos, en pintura, escultura y literatura. Hace de Homero su poeta favorito. Descubre en Puvis de Chavannes su guía para el arte del Mediterráneo, pero lo abandonará pronto para ir directamente al arte griego.

La familia va a vivir a Sarriá, que era entonces un lugar bastante apartado de Barcelona.

1901 Muere el padre.

Publica en *Emporio*, de Barcelona, su artículo «Nuestra ordenación y nuestro camino», con el tema de la cultura mediterránea «mucho antes que Eugenio D'Ors».

Miguel Utrillo publica en *Pel y Ploma*, de Barcelona, un artículo titulado «Torres García, decorador».

1902 Da clases de dibujo, en colegios y en casas particulares. Trabaja con Adrián Gual en «cosas de decoración».

1904-1907 En estos años, trabaja con Gaudí en la Sagrada Familia y luego en la catedral de Mallorca, en las vidrieras emplomadas. No se entienden Gaudí y él. Gaudí aconsejó a Torres García que dejara la pintura y se dedicara a la enseñanza. En Mallorca trabaja con Jaime Llongueras y con Ivo Pascual.

Pinta seis grandes lienzos para la capilla del Santísimo de la iglesia de San Agustín, de Barcelona.

Se le encarga la decoración del ábside de la iglesia de la Divina Pastora en Sarriá. «La cosa acabó mal», dice Torres García. A pesar de la intervención de Gaudí y del poeta Juan Maragall, una monjita aficionada pintó unos cromos sobre la obra de Torres García.

Matrimonio con Manolita Piña de Rubiés.

Es llevado por don Juan Palau y Vera a dar clases de dibujo en el colegio Mont d'Or, fundado por aquél.

1906 Este es año de especial importancia en la formación del pintor. «Comencé yo a pintar al fresco, y tal pintura se inspiraba en las formas clásicas de las pinturas de los vasos griegos, vale decir, en *imágenes perfectamente normales*.»

1909 Está hasta este año dando clases en el colegio de Palau y Vera. Allí conoce al gran escritor argentino Roberto J. Payró y nace una amistad muy importante en la vida de Torres García.

1909-1910 Payró y su familia se trasladan a Bruselas, y a poco el escritor consigue que encarguen a Torres García la decoración del Pabellón de Uruguay en la Feria Universal de 1910. Pintó dos grandes paneles que fueron, según Payró «una de las pocas notas de arte verdadero que se imponían en toda la profusa decoración de aquella feria».

Al regreso de Bruselas, pasan por París. Se encuentra de nuevo con su gran amigo Pablo Roig, y con Julio González. Pregunta por Picasso y le dicen que «hacía una pintura a facetas (el cubismo) que a él no le gustaba, pero que el marchante le obligaba a hacerla, porque gustaba a sus clientes».

1911 Al regreso a Barcelona, decide Torres irse a vivir a Vilasar de Mar. Allí nace su hija Olimpia.

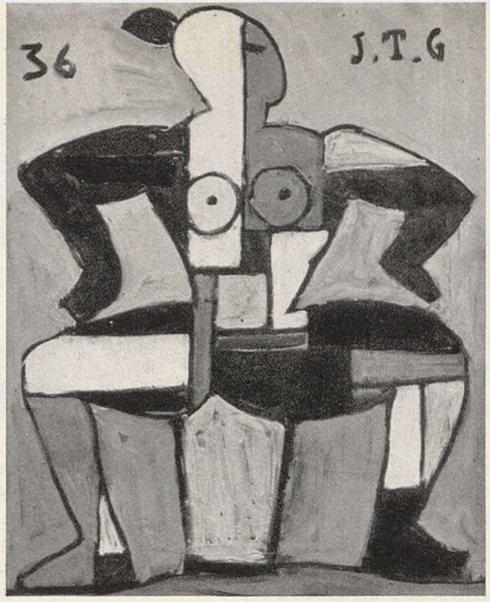
Le encargan las vidrieras emplomadas de la Cámara del Consejo, en Barcelona.

S. V. Foix escribe en *La publicidad*, Barcelona, un artículo titulado «La destrucción de las pinturas de Torres García».

1912 Se muda de nuevo para Barcelona.

Presenta una exposición de «unos treinta lienzos recordando París y Bruselas», en las Galerías Dalmau, que «fue muy bien recibida». La introducción del catálogo fue escrita por Eugenio D'Ors.

Pintó grandes lienzos decorativos. Uno de



ellos, «Filosía Xa Musa», lo adquirió la Biblioteca de Cataluña.

Viaja por Italia y Suiza.

D'Ors, Folch y Torres, Jori y Clará, invitan a Torres, en nombre de Prat de la Riba, a «trabajar por Cataluña». Le encarga Prat de la Riba los vidrios para los ventanales de la Sala del Concejo de la Mancomunidad. La técnica para fijar los colores se debía a un descubrimiento de Gaudí.

1913 Publica Torres su primer libro sobre teoría del arte, *Notas sobre arte*. «Pintura y decoración son una sola y misma cosa.»

Pinta su primer mural para el Salón de San Jorge, Palacio de la Diputación, Barcelona.

Intensifica su amistad con Regoyos. De él dice Torres: «Regoyos, después de Goya, queda el pintor español más fuerte. Quizá nadie ose decir esto, pero es la verdad. Ni Zuloaga, ni Rusiñol, ni Anglada, ni Casas, ni Sorolla, ni los Fortuny, los Madrazo, los Martí Alsina, ni en cuanto a pintor, ni como personalidad robusta, pueden igualársele.»

También cultiva más la amistad con Albéniz, y da clases de pintura a dos de los hijos del músico.

Prat de la Riba, al contemplar el mural pintado por Torres García, dijo a alguien que pretendía arrancarle un juicio negativo: «Mire si estoy convencido de que es algo extraordinario, que si algún día a mí se me nombra, será por esa pintura.»

Sigue las clases en Monte d'Or. Unamuno asiste a una de sus clases, y enseñó a Torres a hacer pajaritas de papel.

Crea en Sarriá, con un grupo de chicos, una Escuela de Decoración. Prat de la Riba se interesa, hace votar una cantidad para subvencionarla, pero las intrigas de siempre, frustran el proyecto de Torres. «Soy hombre de mala suerte», dice en esa ocasión, porque ya son muchos los fracasos y las enemistades que se va echando encima. Clará le dijo, cuando lo del libro *Notas sobre el arte*: «El escribir os perjudicará mucho; contentaos con pintar.»

1915 Se muda para Tarrasa, a «Mon Repos».

Publica *Dialegs*, en Tarrasa.

Escribe la introducción al catálogo de la Exposición Regoyos en Montevideo.

Nace en Tarrasa su hija Ifigenia.

1916 «Comencé a descomponer la imagen para *encontrar una estructura*.»

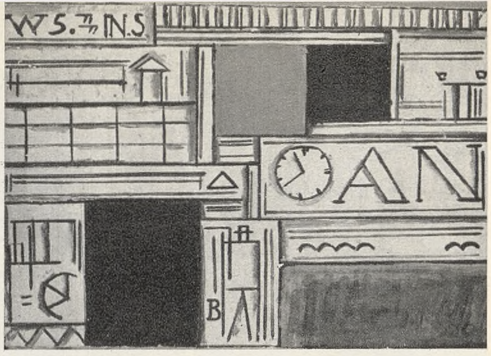
Diseña los primeros juguetes.

Sigue pintando en el Salón de San Jorge, a pesar de una enorme tempestad levantada en su contra. Le salvó una batalla parlamentaria de Prat de la Riba.

«Vio que nada podía hacerse colectivamente y por eso prefirió vivir solo. Y quiso, artísticamente, renovarse por completo.» Pinta «con gran dinamismo», con fiebre. En un mismo día abrió tres exposiciones: una en «La Publicidad», otra en las Galerías Layetanas, y otra en Galería Dalmau.

Publica *Un ensayo de Clasicismo*, en Tarrasa.

1917 Publica *El descubrimiento de sí mismo*, con el subtítulo «Cartas a Julio, que tratan de cosas muy importantes para los artistas». (La obra de Daniel Robbins *Joaquín Torres García*, publicada en 1970 por el Museo de Arte de la Rhode Island School of Design, tiene como portada la que Torres García dibujara para *El descubrimiento de sí mismo*, edición de



1917). «Nos ha hecho recordar a Ruskin y a Emerson», dice José Francés.

La muerte de Prat de la Riba deja a Torres García sin defensor, e interrumpe su trabajo en el Salón de San Jorge.

Serie de cinco artículos «Notas de Arte: Evolucionismo».

1918 Exposición en la Galería Dalmau con la primera presentación en público de los juguetes creados por Torres García.

Fracasa el intento de vivir de la producción de juguetes.

1919 Publica dos libros en catalán: *L'Art en relació en l'Home etern i l'Home qui passa*, y *La regeneració de sí mateix*.

Exposición en Barcelona, junto con el uruguayo Barradas, gran amigo de Torres.

1920 Exposición de Torres en Bilbao, donde dio también dos conferencias.

Vencido por mil dificultades decide ir a Estados Unidos a probar fortuna. De paso por París es atendido amistosamente por Juan Miró y penosamente maltratado por Picasso. Prefería Torres quedarse en París, pero la actitud de Picasso, poderosísimo ya en los medios artísticos, lo decide a marchar. El marchand Vollard, tan famoso en la pintura actual, le dijo: «los marchantes de aquí hemos formado un *trust* y hemos decidido no lanzar ninguna firma».

Va a Bruselas a despedirse de Roberto Payró.

Regresa a París y salen del Havre hacia Nueva York el 5 de junio.

Nueva York. Primero, al 138 west de la calle 49, y luego a la calle 14. «Y aquí comienza el calvario.» «Aquel país atrae y rechaza a la vez sin que uno sepa jamás por qué.»

Fracasa la entrevista con Archer Huntington. Federico de Onís intenta ayudarle, en vano.

Pinta una Santa Teresa de Jesús para el altar de los Morgan en la iglesia española, posando Manolita, y por encargo del pintor peruano Carlos Baca Flor, pintor del señor Morgan.

Expone, sin el menor éxito, en la Galería Hanfstaengel de Nueva York.

1921 Año doloroso. El artista lo dedica casi por completo a ganarse la vida en lo que se presente y a intentar una y otra vez la venta de los juguetes. Nada. Conoce a Edgar Varesse, el músico, y a varias figuras de la pintura de Norteamérica. La señora Whitney, millonaria, quiere ayudarle en la fábrica de juguetes, pero al fin deciden que será mejor fabricarlos en Europa y enviarlos a Estados Unidos. Prepara Torres el regreso a Europa.

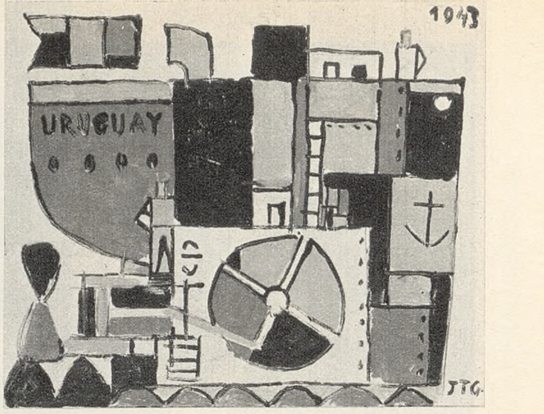
1922 Intenta montar la fábrica en Génova, con el resultado negativo de siempre. Envía un muestrario de juguetes a Nueva York, y a la exposición fue Juan Agell, catalán residente en América, gran amigo de Torres, quien concibe la creación de una Compañía para la venta en Nueva York. Cuando todo iba bien, un incendio destruyó la fábrica que había instalado Agell de acuerdo con Torres.

1923 Todo el año se perdió en la lucha contra el infortunio. Intentos de ventas de juguetes en Europa fracasaron también.

1924 Se mudan a Livorno (Liorna). Dos días antes de cumplir Torres cincuenta años nace allí su hijo Horacio. Los fracasos impulsan de nuevo a cambiar de país. El día 20 de diciembre, los Torres García llegaron a Villefranche-sur-Mer, junto a Niza.

Este año, en lo artístico, tiene dos notas especiales para Torres: le aceptaron dos cuadros para el Salón de Otoño, en París, y en Barcelona el gobierno ordenó cubrir los frescos del Salón de San Jorge.





1925 Todo el año, Torres alterna pintura y lucha por encaminar el negocio de los juguetes en la Costa Azul. Gran calor humano de parte del pintor Logasa, Mr. Charles Logasa, pintor norteamericano «con un fondo de vieja cultura semítica», a quien Torres conociera en Nueva York.

Visita a Villefranche del pintor catalán Pedro Daura, residente en París, amigo de Logasa, quien abrirá el camino para que Torres exponga en París.

1926 Exposición individual en la Galería Fabre, rue Mirosmenil, París. «La exposición resultó estupenda», dice Torres.

Exposición de nuevo en la Galería Dalmau, de Barcelona, al mismo tiempo que la de París.

Vuelve a Villefranche y, por temor al clima de París, duda entre irse a esta ciudad o regresar a Montevideo. Blasco Ibáñez le hace decidirse por París, donde se instala la familia en septiembre.

1927 Cambio de vida, por mayor inserción en el ambiente artístico, tan peculiar, de París. Amistad inicial con el pintor Bichier, quien luego se volverá enemigo. Se muda la familia para el número 3 de la calle Marcel Semblat. En el número 1 está el estudio de Bichier, que Torres comparte.

Exposición en la Galería Carmine, con la introducción del catálogo escrita por Joseph Milbauer. «Escribe un prefacio que es de los mejores que sobre su pintura se habrán escrito.»

Exposición en la Galería de Arte de Montparnasse, «a la que vende un bonito *stock* de cuadros». «La pintura de Torres comienza a valorizarse.» Producción vertiginosa. Torres es incansable, y es consciente de estar en muy buena época de creación.

1928-1929 Período crucial en la obra de Torres. Formulación de su teoría del Arte Constructivo, en un plano *universal*.

A partir de finales del 28 se dedica a la pintura abstracta. «Fue entonces que, hallándome con todas las piezas del *puzzle*, pude formarlo por entero.» «Puede decirse que ha dado la vuelta al cabo y que ya, del otro lado, endereza un rumbo definitivo.»

Manda un cuadro al Salón de Otoño de 1928, y le es rechazado. Con otros cuatro pintores tratados igualmente («un uruguayen, un polonais, un belge, un catalán, un français»), presenta en la Galería Marck una exposición que fue muy sonada.

En esa exposición de los refusés, conoce al pintor Theo Van Doesburg. Visita el estudio de éste, y escribe dos artículos, que publica en Barcelona.

Exposición en la Galería Zak, con catálogo prologado por Waldemar George.

Conoce a Seuphor, quien le habla de Mondrian.

Ya en 1929, conoce a Piet Mondrian, «hombre bien singular, único». «Conociéndole, se ve que sólo él podía llegar a esa concepción pura de la pintura: su límite.»

Importante relación con el mexicano Germán List-Arzubide.

En este año produce Torres García sus primeras obras constructivistas.

En noviembre, exposición en la Galería Dalmau de Barcelona.

Escribe el primer Manifiesto Constructivo. (El Instituto de Cultura Hispánica ha publicado en este año 1975 la edición facsimilar, a cargo de Guido Castillo.)

1930 Funda, con Michel Seuphor, la revista *Cercle et Carré*.

Ilustra, en París, la edición del poema «La flauta del sapo», de Alejandro Casona.

Viaje a Suiza con Otto Van Rees y familia.

En este año escribe dos libros, en francés, *Ce que sais et ce que je fais par moi-meme*, y *Foi*, que permanecen entre los numerosos manuscritos inéditos de Torres García. Desde 1919 se acumulan los inéditos; sumados éstos a los libros publicados, puede afirmarse que no hay en la historia de la pintura quien haya escrito más. Y el volumen de las conferencias y lecciones es también monumental. Este hombre fue un titán sin estruendo.

Amistad con Ozenfant. Reconciliación, superficial, con Picasso.

1931 Exposición en la Galería Jeanne Bucher, en enero; en la Galería Percier, en noviembre, y en la Galería Jean Charpentier en diciembre. En cada caso, es impresionante ya la relación de críticas aparecidas en la prensa diaria y en las revistas especializadas. Puede decirse que ha ganado «la batalla de París».

Ilustra el libro *Poemes*, de Pierre Reverdy, y el poema «Au clair de lune», de Pierre Birot.

Amistad con Jacques Lipschitz, y con Arp.

Vicente Huidobro: «mucho ayudó en París a valorizar la obra de Torres.»

1932 Estancia de tres meses en un pueblecito belga, junto a Dunquerque.

Escribe el libro *Raison et Nature*.

Vuelta a París, donde la situación económica internacional se refleja y causa profundo estrago en el mundo artístico. Los marchands no quieren ni oír hablar de comprar nada. ¡Hay que irse otra vez! Torres decide viajar a Madrid. Viene, primero, sin la familia, para orientarse. Ilusionado, una vez más, va y trae a la familia. En diciembre están todos aquí. «Será una de las épocas de su vida en que habrá sufrido más.» Don Luis de Zulueta es ministro de Estado, pero hace muy poco por Torres. Marquina es un amigo fiel, pero no tiene mucha fuerza.

1933 Exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Gran resonancia: Guillermo de Torre publica en *Arte*, n.º 1. «La pintura de Torres-García». Manuel Abril y Eduardo Marquina escriben en *El Sol* y *Luz*, pero toda la prensa recoge críticas de la exposición.

En abril de ese mismo año, otra exposición en Madrid, en la Sociedad de Artistas Ibéricos, Patronato del Turismo.

El escultor Alberto ofrece gran cooperación y calor a Torres García. Ocho conferencias del pintor; en el Ateneo (dos), Residencia de Señoritas, presentado por Marquina, Escuela de Cerámica, Escuela de Bellas Artes, a la que asiste Federico García Lorca, «un hombre que no se podrá olvidar», en el Instituto Escuela, en el Museo de Arte Moderno...

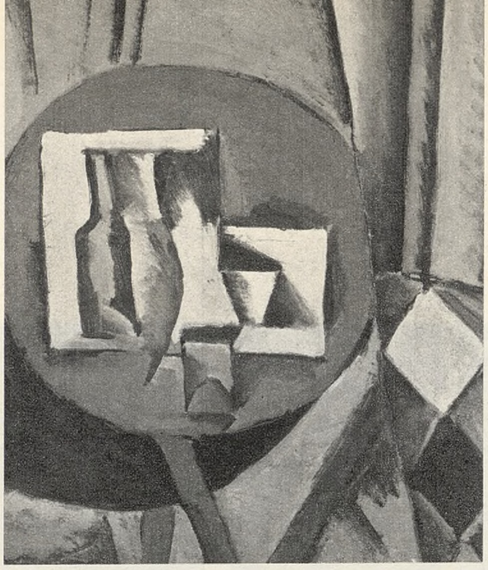
Visita de Torres a la casa de García Lorca, donde éste le muestra «un soberbio Dalí de su manera cubista».

Publica *Guiones*, 1, 2 y 3.

Conoce a Altolaguirre, a Moreno Villa, a don Domingo Cossío. Estrecha la amistad con José Francés, quien desde 1917 venía ocupándose de la obra de Torres García. Pero... otra vez, hay algo que no funciona. Dice el artista en su autobiografía: «Visto su fracaso completo en Madrid, y no queriendo soportar más aquel ambiente, decide marcharse. Pero ¿adónde ir?».

1934 Piensa primero en México —allí están List-Arzubide, Arqueles Vela, y otros—, pero tiene que desechar la idea. Casi milagrosamente vuelve la atención hacia su país natal. Oído lo que hablaban de Montevideo en ese momento, se entusiasma, y resuelve volver.

Publica los *Manifiestos del Grupo de Arte Constructivo* escritos en París en 1930.



Salen de Cádiz los Torres García el 11 de abril en el «Cabo de San Antonio».

«El vapor entra en el puerto, busca un sitio y... allá, un grupo de gente. Torres García tiene vista muy fina y ya los va reconociendo. Alza los brazos, y ya le reconocen también: "¡Torres García! ¡Torres García!" "Ya estoy aquí".»

La noticia de que regresaba el pintor fue tratada por la prensa de Montevideo como una auténtica «gran noticia». Su llegada fue acogida como la de una gloria nacional.

Exposición en «Amigos del Arte», en junio.

Exposición en «Asociación Cristiana de Jóvenes», en julio, con una introducción al catálogo, escrita por Torres García.

Comienza en el mismo mes de junio sus conferencias; luego, la Cátedra en la Facultad de Arquitectura y en la Escuela Taller de Artes Plásticas.

1935 Funda la Asociación de Arte Constructivo en Montevideo, en la Biblioteca Alfar de Montevideo.

Publica el libro *Estructura*, dedicado a Piet Mondrian.

Exposición en el Ateneo.

1936 Exposición en la Asociación Cristiana de Jóvenes.

Publica *Círculo y Cuadrado*, continuando la publicación que creara en París con Seuphor *Cercle et Carré*. Aparecen dos trabajos de Torres García: «La presente revista», en mayo, y «El plano en que deseamos situarnos», en agosto.

Publica constantemente en *Uruguay*, en *Tribuna cultural*, etc.

1938 El libro *La tradición del hombre abstracto (doctrina constructiva)*.

Expone en la Asociación de Arte Constructivo.

Levanta el Monumento Cósmico, en el Parque Rodó de Montevideo.

1939 Publica *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, con ilustraciones suyas, y con una defensa ardiente del indio americano. «Mientras tal raza sea tenida así al margen, la genuina voz de América no será oída; la voz del alma de América.»

En este mismo año publica *Historia de mi vida*. Está dedicado el libro «A Manolita, la fiel compañera que quiso compartir conmigo estos trabajos...». El texto está firmado en Montevideo, octubre de 1934.

1940 Exposición en la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

En noviembre dicta la Conferencia número 500, y se publica el libro *500 Conferencia, de las dadas por J. Torres García en Montevideo, entre los años 1934 y 1940*.

Torres García escribe el ensayo *El fin de Juan José Castro* (inédito).

1941 Gran exposición en la Intendencia Municipal de Montevideo. La introducción del catálogo fue escrita por Torres García y por E. Yepes.

Escribe la introducción para el catálogo de una exposición de obras de Juan M. Blanes.

Publica *La ciudad sin nombre*, libro único en su género, con cada una de las páginas escritas a mano, e ilustradas por Torres García. De este libro dice Enrique Labrador Ruiz: «... su verdadera hazaña está en la ficción que él llama *La ciudad sin nombre*. Esta novela algún



día será tan importante como la Biblia de 42 líneas, la gran Biblia de Gutenberg... por la razón tan simple de ser la obra del artesano de Maguncia... ¡al revés!».

1942 Exposición en la Galería Müller de Buenos Aires. Artículos de Julio E. Payró, crítico, aquel que de niño recibió clases de Torres García, de León Pagano, de Jorge Romero Brest, etc.

Publica Torres García *Mi opinión sobre la Exposición de Artistas Norteamericanos*.

1944 Exposición en Amigos del Arte, de Montevideo.

Funda el Taller Torres García.

Recibe el Gran Premio Nacional de Pintura, del gobierno del Uruguay.

Aparece en Buenos Aires *Universalismo constructivo*, considerada por muchos como la obra esencial de Torres García.

Trabaja intensamente en la decoración mural del pabellón-hospital J. J. Martirené, de la colonia Saint-Bois de Montevideo. Dice Esther de Cáceres: «No aparece en aquellos memorables murales de Saint-Bois ni el más leve rasgo de todo el sufrimiento que el pintor tenía que vencer: enfermedad, quebrantos del tiempo, incomprensión, dificultades para llegar hasta aquel modesto sitio del trabajo... Aquellas hermosas composiciones tienen la paz estática que el orden confiere.»

Exposición en el Salón Caviglia de Montevideo.

Artículo de Vicente Huidobro en *Marcha:* «Homenaje a Torres García.»

1945 Entre junio y julio tres exposiciones en la Librería Salamanca, de Montevideo: *Obras recientes*, *Otras retrospectivas*, y *Arte constructivo*.

Exposición en Amigos del Arte, Montevideo: «Héroes, Hombres y Monstruos.»

1946 Publica Torres García: *Nueva Escuela de Arte del Uruguay*, *Pintura y arte constructivo*, *Contribución al arte de las tres Américas*.

1947 Publica *Mística de la Pintura*.

Exposición en el Salón del Ateneo de Montevideo.

1948 Exposición en Amigos del Arte, Montevideo.

Inicia en la Facultad de Humanidades y Ciencias un ciclo de conferencias bajo el título de «La recuperación del objeto».

Publica el libro *Lo aparente y lo concreto en el arte*.

1949 Prosigue sus clases en la Facultad, lecciones sobre Plástica, «La recuperación del objeto». «Yo, en realidad, dijo en la lección primera, no tendría que dar estas lecciones de arte; en primer lugar, a causa de un estado de salud deficiente, que no me permite hacer y decir con desembarazo, y en segundo, porque no es mi oficio escribir, sino pintar.»

«De mi poca salud no hablo, porque a la vista está y mi edad lo dice todo.»

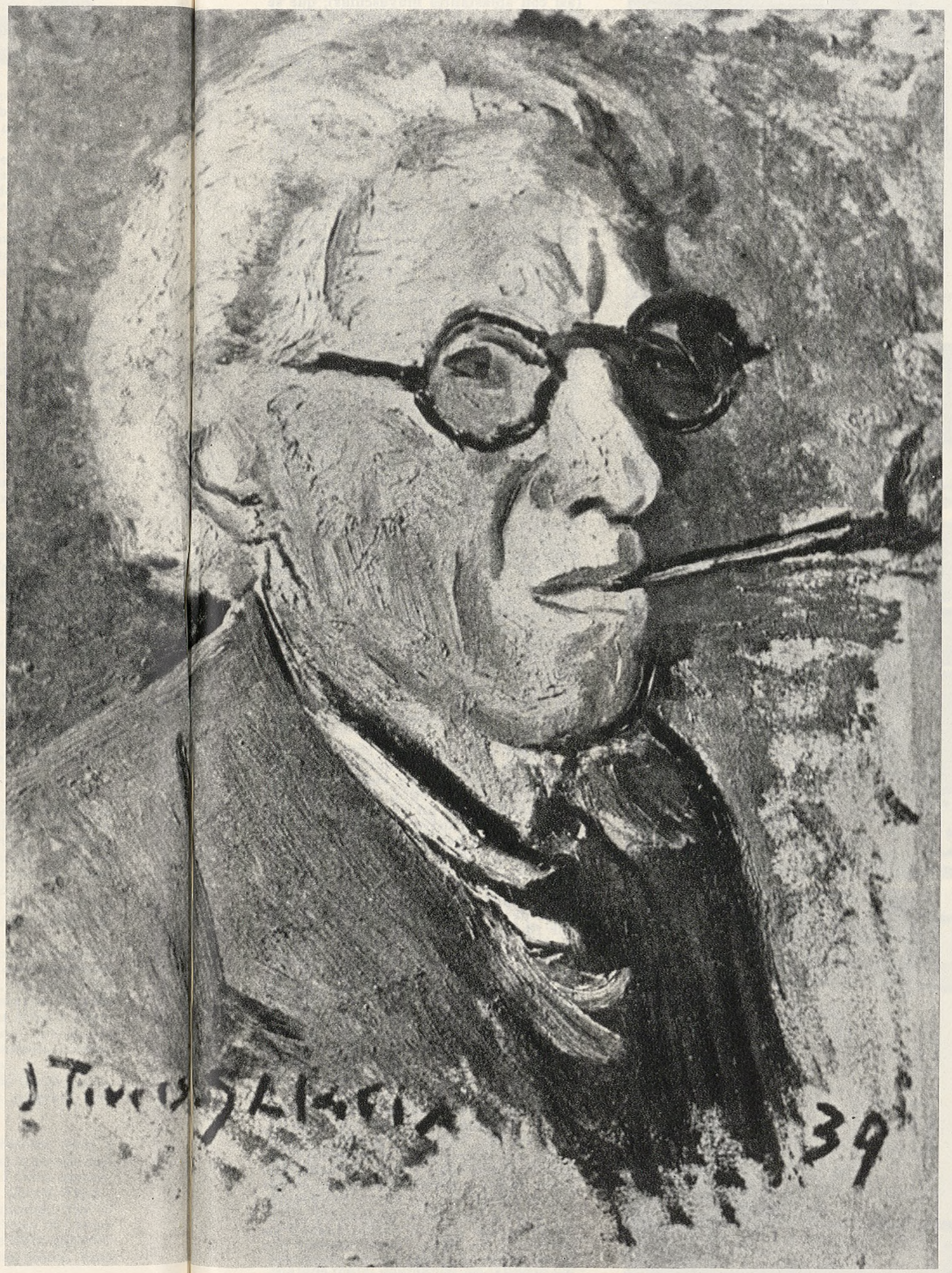
En julio, exposición en Amigos del Arte, de Montevideo.

El día 8 de agosto, a los setenta y cinco años, muere en su Montevideo natal Joaquín Torres García.

SU PERSONA

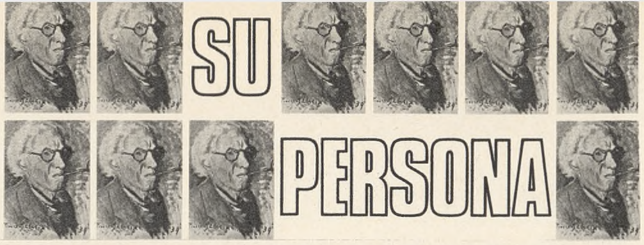
Por GUIDO CASTILLO



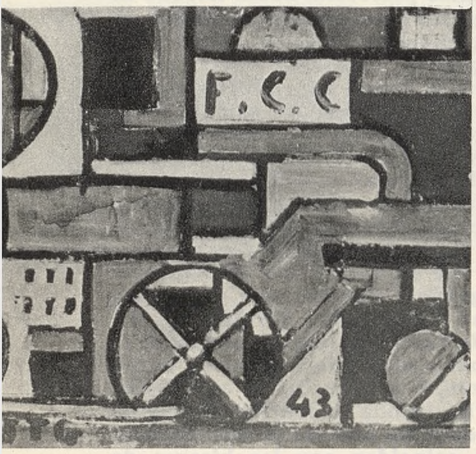


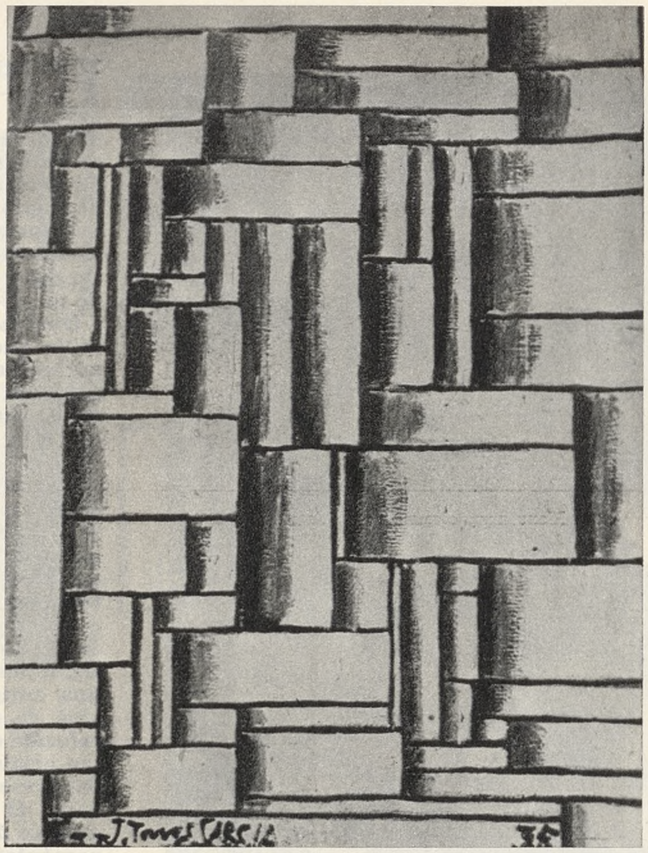
ENTRE nosotros —jamás en su presencia— lo llamábamos «El Viejo», y parecía, realmente, que estaba envuelto por un aire milenario, que lo cubría como un antiguo manto transparente y sagrado. Su ancianidad, poderosa y triunfante, no dependía tanto de sus años como de una sabiduría inmemorial que había bebido en una fuente secreta, sólo por él conocida. De acuerdo con el mito que Platón expone en el «Fedro», sobre la reencarnación y transmigración de las almas, se podría decir que la suya, después de un largo peregrinaje a través de diversos seres, cada vez más perfectos, había llegado al grado supremo de la metempsicosis, o sea, a la posesión de toda la ciencia y de toda la pureza necesarias para poder retornar a la región supraceleste de las ideas eternas. Por eso, las afirmaciones más nuevas, audaces y revolucionarias salían de su boca con la pátina de verdades establecidas desde el principio de los tiempos. Lo mismo sucede, por supuesto, con su obra pictórica, la cual se distingue, entre las grandes creaciones de nuestro siglo, por ser en la que más se evidencia una antiguedad esencial, que es la raíz viva de su modernidad arrolladora. La relación de Torres García con el pasado es tan original y renovadora como su visión del presente, e inseparable de ella. Nadie como él ha sabido encontrar el ángulo estético donde las piedras de una catedral románica coinciden con los hierros de una locomotora.

Lo vi, por vez primera, en 1942, cuando asistí a una de sus conferencias sobre arte prehistórico. Había pocos oyentes, pero todos lo escuchaban con un respeto casi religioso, aunque después supe que muy pocos de ellos entendían algo de lo que estaban oyendo. De inmediato se apoderó de mí un sentimiento muy similar al de aquellos sorprendentes feligreses, porque aquel hombre fogoso y sereno —con la serenidad del que, desde hace mucho tiempo, está acostumbrado a su propio fuego—, era el sacerdote de un extraño culto, en el que se pasaba de la estética a la metafísica del arte y, de la metafísica del arte a la mística de la pintura. Creí estar oyendo a un hierofante eleusino redivivo, que pretendía iniciar en los misterios sagrados a quienes, como yo, no estaban preparados para ello. Pronto comprendí que Torres García, aunque tenía en cuenta a su auditorio, hablaba, sobre todo, para sí mismo, y que, por ese ensimismamiento, aquel extraordinario monólogo público, se convertía en un sermón que debía ser predicado, inevitablemente y puntualmente, aun en el desierto. Lo paradójico era que gran parte de su fuerza de comunicación —o de atracción, mejor— radicaba en lo que sus palabras tenían de soliloquio incomunicable, como si fuéramos insectos nocturnos afanosos por quemarnos en una luz incomprensible. No se trataba, sin embargo, de un orador brillante, sino de todo lo contrario, pues se expresaba con cierta monotonía y en un lenguaje muy simple. Para destacar una idea elevaba un poco la voz, o repetía el concepto, empleando, a veces, expresiones tales como «esto es muy importante», u otras similares. Cuando terminó su disertación, quedó un momento en silencio, recorrió la concurrencia con una mirada casi colérica —algunos aplaudieron y se ruborizaron de haberlo hecho a destiempo—, levantó un brazo y dijo algo así: «El verdadero arte está en saber trazar dos rayas, y nada más.» Mientras pronunciaba estas palabras, su mano cortó el aire dibujando

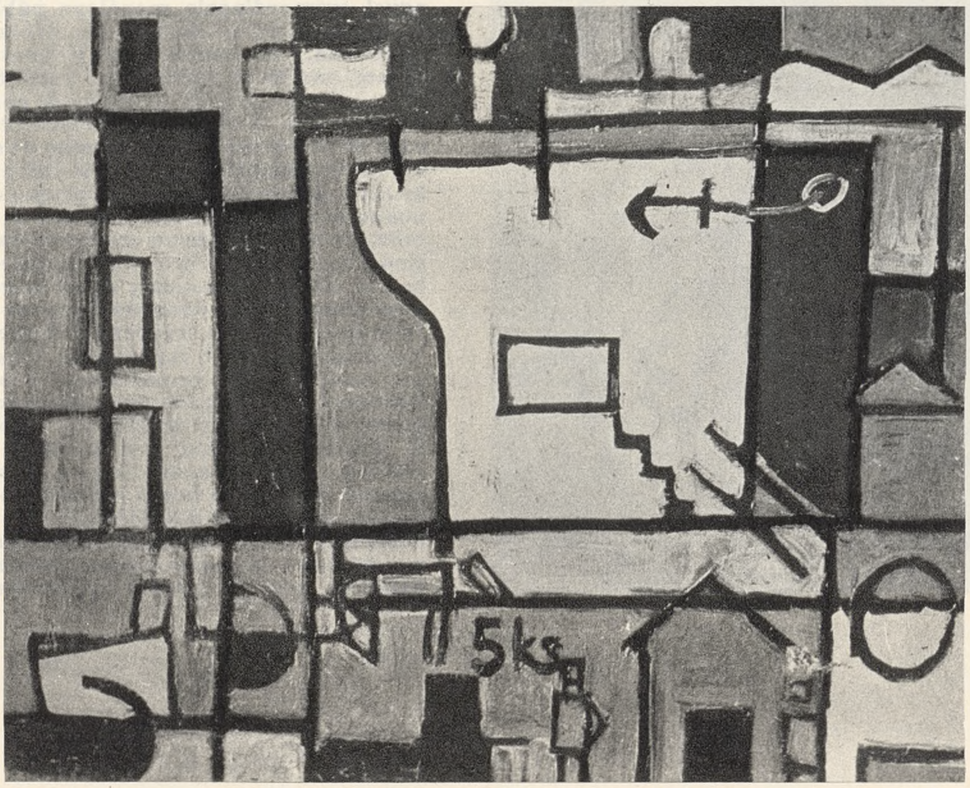


SU PERSONA









Arriba, a la izquierda, «Locomotora», 1943; a la derecha «Composición», 1935; en el centro, «Composición en cinco colores», 1943, y debajo «Barco constructivo», 1929.

la cruz de la ortogonal. No supe si el gesto nos bendecía o nos condenaba.

En mi cabeza daban vueltas nociones nuevas, y todavía vagas, sobre lo abstracto y lo concreto, la estructura, los signos o símbolos mágicos, lo mental y lo visual, la medida armónica y el Compás de Oro. Me sentí culpable y avergonzado por desconocer la Gran Tradición Universal (así con aplastantes mayúsculas), que se había iniciado en el neolítico, para interrumpirse, o soterrarse en el Renacimiento y volver a resurgir, tímida y contradictoriamente, en este siglo, a partir de Cézanne. Me consolaba la sospecha oscura de que esa Gran Tradición era, en parte, un descubrimiento y, en parte, una creación del propio Torres García.

Un amigo común —no recuerdo quién—, nos presentó, cuando él ya se marchaba, cubierto por un pesado abrigo sobre un traje muy grueso. Su garganta estaba protegida por una gran bufanda de lana y su cabeza por un sombrero de invierno que dejaba escapar sus largos cabellos blancos. El color de sus ropas correspondía a diversos tonos de una paleta ocre. Su cuerpo encorvado y delgadísimo —huesos, nervios, piel— daba la impresión de una tremenda energía encerrada en una cápsula endeble, que necesitaba, para protegerse, de un gran calor constante, casi insoportable para las personas normales. Estaba rodeado por su mujer, Manolita —que lo acompañaba, infaltable, a todas partes—, y tres de sus cuatro hijos: Augusto, Ifigenia y Horacio. Ella, de una simpatía fuera de lo común, me saludó con extrema amabilidad; los hijos, con huraña desconfianza. Torres García clavó en mí sus ojos claros y me miró como sólo él sabía mirar. Yo era, entonces, un barbiponiente y pretencioso intelectualillo de diecinueve años. Me sentí medido, sopesado, vaciado y clasificado, como una planta o un molusco. Tuve, sin embargo, la alegría y el miedo de intuir que, por primera vez en la vida, alguien me consideraba como un ser verdaderamente importante, aunque fuese con la importancia del cordero para el lobo. Me preguntó qué hacía, y, ante la simple pregunta, caí en la cuenta que todas mis genialidades en prosa y en verso eran tonterías sin valor alguno. En el momento de despedirnos, me invitó a ir a su casa, esa misma semana, y me pidió que le llevara «mis cosas», quedé confuso, asustado y en la gloria.

Retrasé casi dos meses mi visita. Me demoraba el temor de dar un paso que sabía decisivo. Durante todo ese tiempo, Torres García, su obra, sus ideas y su enseñanza fueron mi preocupación principal y casi exclusiva. No pasaba día sin que me viera con algunos de sus discípulos amigos míos, para preguntar, indagar, discutir y, sobre todo, para ver, a través de sus cuadros, la mano, la mirada, el espíritu del maestro. Cuanto más sabía de él, más misterioso me parecía. Por fin me decidí y, una tarde, fui a su casa en compañía de Gonzalo Fonseca, quien le llevaba varios cartones para que se los corrigiera. Cuando atravesé el umbral de la puerta de la calle experimenté una emoción similar a la del que pisa la cubierta de un barco que va a partir hacia un país desconocido, sabiendo que no podrá regresar jamás. Si, después de casi treinta y cinco años, la sucesión de los hechos se me aparece confusa, el recuerdo de mi estado de ánimo es clarísimo y sé que ha de conservarse inalterable hasta el día de mi muerte. La casa era modesta, pero amplia, cómoda y acogedora. Reinaban allí la limpieza y el orden sin frialdad. No había lujos y todo era bello, discreto, cálido y armonioso. El estudio de Torres García era una habitación grande, con una ventana que se abría sobre un pequeño jardín. En ella predominaban los cuadros y los libros: éstos cubrían una pared, sobre unas estanterías —construidas por el propio pintor—, de una rara estructura, única en su género, muy funcional y extremadamente hermosa; los cuadros se alineaban, en tres largas filas, contra la pared opuesta. Un enorme caballete, muy pesado y de gran solidez, se erguía, dominante, casi en el centro del estudio. Torres García avanzó, lentamen-

te, hacia nosotros diciéndonos que nos había hecho esperar porque estaba terminando de pintar un cuadro. Vestía una túnica de un ocre pálido, que se doraba con las últimas luces del atardecer. Ni en la túnica, ni en sus largas manos muy blancas había una sola mancha de pintura. Con el tiempo comprobé que podía pintar el cuadro más grande y empastado sin que en su persona quedaran huellas del trabajo recientemente realizado. Lo he visto bajar de un andamio, después de terminar un mural de muchos metros cuadrados, tan impecable como había subido. Hasta la pequeña paleta que empleaba estaba siempre increíblemente limpia, como no he conocido otra: se podría decir que sólo tenía rastros de color —bien definidos cada uno—, en los bordes, pues no necesitaba hacer mezclas en el centro para buscar el matiz o el tono. Solía decir que bastaba mirar la paleta de un pintor para adivinar la índole y la calidad de su pintura.

Me reconoció de inmediato y recordó, con entera precisión, lo poco que habíamos hablado. Murmuré unas disculpas confusas. Me interrumpió con un gesto, comprendiéndolo todo. Llenó una pipa con un tabaco negro y duro y lanzó una bocanada de humo acre, difícil de soportar aún para el fumador más acostumbrado. Como tuve que hacer esfuerzos evidentes para contener la tos, afirmó, muy convencido, que era el tabaco más barato y el mejor del mundo, y que, cuando uno se acostumbraba a él no lo podía substituir por ningún otro. Yo, que no podía hablar, asentí, con vehementes movimientos de cabeza, teniendo la íntima seguridad que, si llegaba a fumar una pipa de esas, me moriría sin remedio. Se sentó en un sillón, dando muestras de estar cansado, y me indicó una silla de madera, muy original por su forma, diciendo que la había hecho él mismo y que podría comprobar que era muy cómoda. Me senté y lo comprobé. Miró a Fonseca, que seguía de pie, y éste se inclinó sobre su paquete de cartones, escogió uno y lo colocó, apoyándolo en el suelo, frente al maestro, quien, después de mirar la pintura con gran atención, hizo una seña —siempre en silencio—, y el discípulo puso un nuevo cuadro al lado del primero. La operación se repitió hasta que todos los cartones —no recuerdo su número—, quedaron a la vista. Pasaron cuatro o cinco minutos silenciosos y muy largos; Torres García se levantó trabajosamente, dio unos pasos y señaló uno de los cuadros, diciendo que era muy bueno. Se dirigió hacia el cuadro elogiado, lo cogió y lo puso en su caballete, convirtiendo ese solo hecho en la mejor alabanza. Mientras realizó todas esas acciones, nadie se atrevió a ayudarlo, a pesar que daba la impresión de estar haciendo un esfuerzo penoso al ejecutarlas. Enumeró una a una las virtudes del cartón que teníamos delante, empezando por los detalles más concretos del oficio de pintar hasta llegar al sentido profundo y al alma de la obra, que apareció nueva y espléndida ante mis ojos, como si nunca la hubiera visto antes. Me llené de una intensa alegría al comprobar que mi amigo era un artista tan grande, que había sido capaz de crear aquella maravilla. Sin saber bien por qué, yo mismo me sentí halagado, como si compartiera la gloria de Fonseca —que tenía mi edad y con quien, en aquel entonces, participábamos de tantas cosas—, y me creí con el talento suficiente para escribir los poemas más extraordinarios, en cuanto regresara a mi casa. Torres García, que había hecho una pausa y, probablemente, vuelto a encender su peligrosa pipa, comenzó a señalar algunos defectos sin importancia —y muy fáciles de corregir—, que el cuadro tenía. También los enumeró uno a uno. Y la obra maestra se fue apagando, hasta quedarse muerta y vacía de alma. A la mañana siguiente, en el taller de Fonseca, tomamos mate, quemando los famosos cartones en un fogón, para calentar el agua.

Torres García volvió a sentarse y dijo a Fonseca que continuara por ese camino. Aunque no se distinguía ya, por ninguna parte, ningún camino particular que mereciera la pena ser andado —como no fuera el que marcaban los lineamientos generales del constructivismo—, no pude advertir, ni en su voz ni en sus ojos, la menor sombra de ironía. Quedé confuso ante aquella aparente contradicción, que Fonseca —seguramente acostumbrado a experiencias similares—, parecía admitir como el hecho más normal y más lógico del mundo. Torres García se volvió hacia mí y me preguntó por «mis cosas». Le contesté que no las había traído porque las consideraba muy malas. Hizo un gesto de impaciencia, como si yo hubiese dicho una estupidez o mi autocrítica lo molestara. Me dijo que, seguramente, en algún momento las tuve por buenas, porque, de otro modo, no las hubiera escrito y que, por lo tanto, podía equivocarme al condenarlas ahora. Busqué una disculpa, y le dije que, al leerlas, con más frialdad que al escribirlas, me había dado cuenta de su escaso valor y que, de cualquier manera que fuese, no podía mostrárselas, porque las había roto y sólo sobrevivían, en algunos periódicos y revistas, unos pocos poemas, cuentos y ensayos que prefería no haber escrito ni, menos, publicado. Sus ojos, transparentes e implacables, se entrecerraron y se apretaron sus labios, como si quisieran frenar al felino de su alma, dispuesto a lanzarse sobre mí. Tuvo un momento evidente de terrible cólera, y yo, de miedo. Supe que, si no hubiera logrado contenerse, me habría insultado y, probablemente, expulsado de su casa. Comenzó a respirar con cierta fatiga, como si acabara de hacer un esfuerzo. Se repuso, y me dio la primera gran lección de mi vida. Cuando pronunció las primeras palabras, se vio que su ira no había pasado enteramente, pero que estaba siendo dominada y administrada por una voluntad superior. Sin injuriarme nunca, me trató de vanidoso y de pueril. Me dijo que había temido mostrarle mis escritos y los había destruido porque me daba más importancia a mí mismo que a la literatura; que, cuando se es joven, tanto da escribir bien como mal, porque lo único que interesa es la actitud espiritual con que se escribe y el concepto que se tenga del «hecho literario», que no difiere, substancialmente, del «hecho pictórico»; que, en los comienzos, es preferible escribir mal y que hay que desconfiar de los que tienen la «facilidad» de empezar escribiendo o pintando bien, según el punto de vista académico, o sea, para el criterio vulgar; que lo fundamental estaba en que yo debía llegar a convencerme que la poesía y el arte existían, verdadera y objetivamente, fuera de mí y muy por encima de mí, como otro mundo lejano que contenía la significación del mundo real; que si quería ser un escritor, era preciso que me olvidara de mí mismo y procurara, con todas las fuerzas de mi alma, acceder a ese otro mundo, donde lo profundo eran las formas y donde la ley y la libertad eran tan inseparables, que se necesitaban recíprocamente.

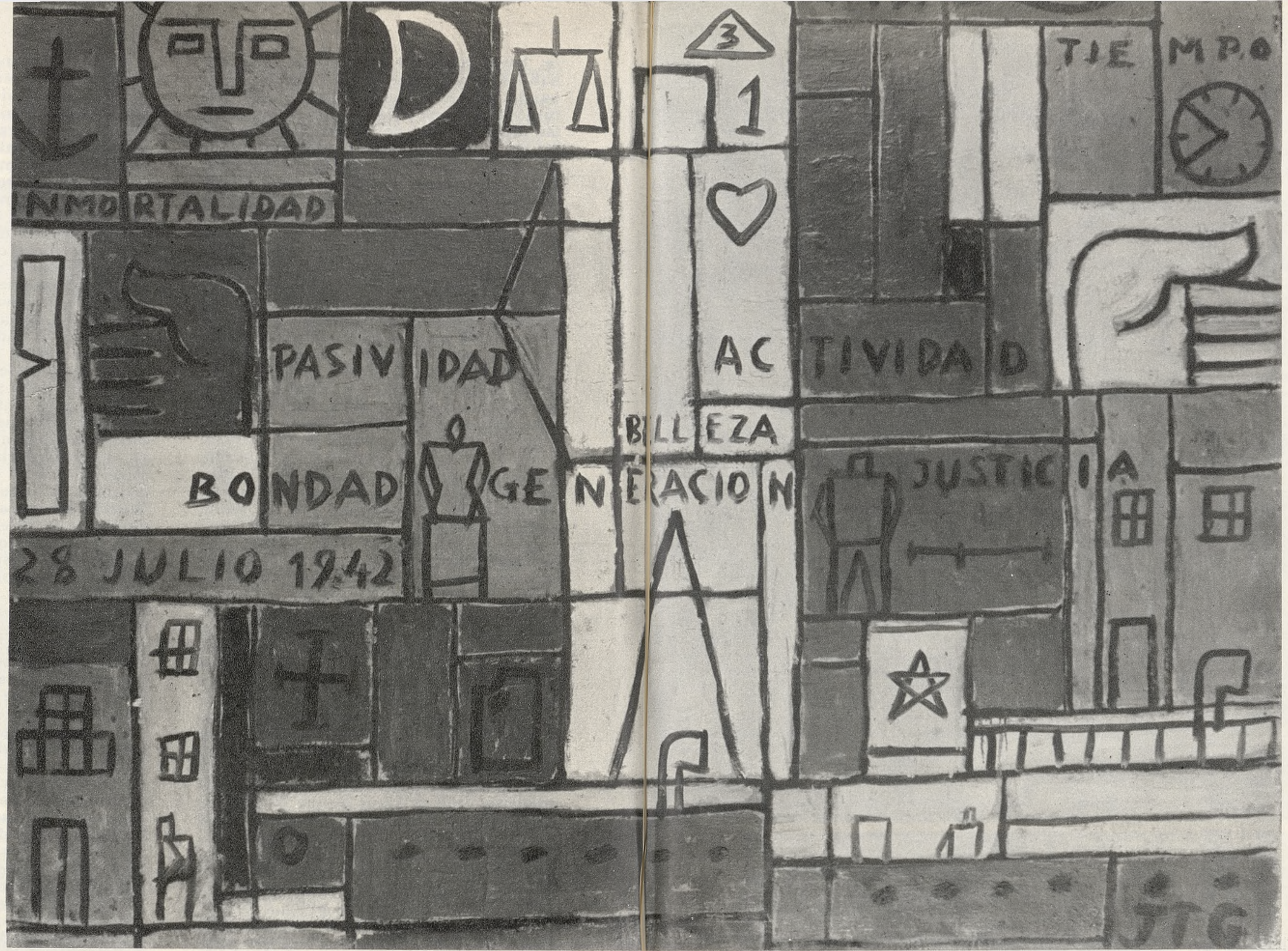
Me dijo muchas cosas más, pero mi memoria ha olvidado algunas y simplificado las otras. Sé, sin embargo, que sus palabras, sus silencios, su persona entera y todo lo que la rodeaba, en aquel espacio y en aquel tiempo, decidieron de mi destino. No recuerdo si puesto por él mismo o —después de una indicación suya—, por su hijo Augusto, apareció en el caballete un cuadro construido a base de pequeños cuarteles rectangulares, que parecía contener y ordenar el infinito. Me preguntó qué opinaba. Farfullé mi admiración con muy poca coherencia. Aceptó mi confuso comentario, alabó mi buen criterio, cogió al vuelo alguna de mis frases inconexas y la desarrolló haciéndome decir lo que nunca se me hubiera ocurrido. Su enfado había desaparecido por completo y sólo había en él una extraordinaria lucidez entusiasta. Se refirió, primero, a las relaciones del arte con la naturaleza, por un lado, y con las ideas, o el espíritu, por otro. Habló, después, del constructivismo y de su difícil equilibrio entre la abstracción mental y la visión sensorial. De pronto afirmó —también sin ironía—, que era probable que Fonseca y yo tuviéramos más talento que él, pero que, para pintar aquel cuadro, había tenido que andar un largo camino, a partir de un camino, mucho más largo, recorrido por el hombre a través de los tiempos. Señaló la tela y dijo algo así: «No sé si para pintar esto hay que ser más o menos genial, y no me interesa. No sé si es una obra muy bella, magnífica, excepcional, y tampoco me interesa. Sé que es lo que debe ser, porque es verdadera». Calló un momento, y agregó: «La verdad y la libertad son lo último que se conquista. Y se conquistan juntas. La verdad nos descubre la realidad, la ley y la medida; la libertad hace posible la creación».

Yo ya había comprendido que las dos correcciones del cartón de Fonseca, afirmativa una y negativa la otra, no eran contradictorias, sino complementarias: en la primera había relacionado la obra con las posibilidades que Fonseca tenía entonces como pintor; en la segunda la había levantado hasta el nivel de la pintura en sí, para confrontarla con ella. Nos mostró varias obras constructivas más y algunos de sus retratos de hombres célebres o de «héroes», como él también los llamaba: Velázquez, el Greco, Goya, Leonardo, Beethoven, Cristóbal Colón, Bartolomé de las Casas, Unamuno, etc. Recuerdo que frente al retrato de Beethoven dije que me parecía un boxeador, o un luchador, que acaba de componer la Sinfonía Pastoral. Se mostró muy contento con mi observación —aunque es probable que lo de boxeador no fuera de su agrado—, y me dijo que, efectivamente, cuando lo estaba pintando, pensaba, sobre todo, en la Sexta Sinfonía. Cuando nos pusimos de pie para marcharnos, me habló con mucha amabilidad y me pidió que continuara escribiendo, que no tuviera temor en mostrarle lo que hiciera, porque, aunque él sólo era un pintor y no un literato, había leído mucho, tenía amistad con grandes escritores y porque, en resumidas cuentas, todas las artes coincidían en una esencia común. Al despedirnos me dijo: «Hay que ser humilde y fuerte. Vuelva cuando quiera». Mientras caminábamos bajo las estrellas, en dirección al Prado, donde ambos vivíamos, Fonseca comentó que Torres García se había formado una buena impresión de mi persona. Le dije que creía lo contrario, porque había provocado su enojo con mi torpeza y porque él nada sabía de mí ni de lo que hacía. Mi amigo sentenció, enigmáticamente: «El Viejo siempre sabe». Y terminamos nuestro camino en silencio.

Como Torres García me había invitado a que volviera a su casa, respondí a su invitación con tanta asiduidad, que muchas veces, supongo llegué a ser molesto y a despertar vivos deseos de que espaciara más mis visitas y de que las hiciera más cortas. Pero yo era muy joven, y mi afán de saber y de vivir en otra dimensión me hacía atropellar todas las normas de la discreción y del comedimiento. No fueron pocos los días en que llegaba un poco antes del almuerzo y me iba después de la medianoche. Torres García me soportó siempre con impasible estoicismo y nunca me dio muestras del fastidio o del aburrimiento que, sin duda, debió experimentar, en varias oportunidades, ante mi reiterada y prolongada presencia. Me avergüenzo y me alegro, ahora, de mi incorrección juvenil, porque ella me permitió conocer, hasta en sus menores detalles, la personalidad y la vida —en sus últimos años—, de uno de los hombres más grandes de nuestro tiempo. Lo conocí como marido, como padre, como amigo y como maestro. No digo como artista porque lo era siempre: porque, en la plenitud de su existencia, cada uno de sus actos estaba determinado por el arte. Era un artista cuando hablaba, escuchaba, caminaba por la casa, corregía a sus discípulos y cortaba el pan sobre la mesa. Sólo lo vi pintar muy pocas veces, desde lejos y fugazmente —cuando se entreabría la puerta de su estudio—, porque la pintura era, para él, un oficio solitario: una tarea íntima, alejada del público. Una de las cosas, sin importancia, que me sorprendió fue descubrir que pintaba con la mano izquierda, aunque empleaba la derecha para escribir y para todo lo demás.

G. C.

SU IDEARIO



YO, en el fondo quizás sea tan romántico como el que más; pero *prefiero* ser clásico.

●

El arte toma su raíz de la vida. No es copiando la realidad que se hace arte. Es siendo artista. Y este hecho nadie podrá explicarlo.

●

El subjetivismo nos lleva al detalle; lo objetivo a las grandes líneas constructivas. Y las pirámides y las catedrales se hicieron con esas líneas. En cada constructivo el Hombre universal ha de vencer al Hombre individual. Y esa batalla, en cada día y en cada hora debemos darla, ganarla.

●

Sólo los que están libres del pecado de lo subjetivo verán a Dios.

●

Cuando más nos referimos a la realidad que ven los ojos, más estaremos en tinieblas; la luz dentro y no afuera.

●

Si Velázquez o el Greco, con sus formidables dones de pintor, hubiesen nacido en este siglo en que estamos, ¿hubieran hecho la pintura que hicieron? De ningún modo; pues les habrían faltado sus antecesores inmediatos. Venía, Velázquez, de la escuela de Caravaggio, representada en España por varios pintores importantes, y, entre ellos por Pacheco, su suegro. Y en cuanto al Greco, por la escuela veneciana: Tintoretto y Tiziano. Y hay que decir que a ambos les costó muchísimo despegar de esas escuelas y hallar, más o menos, camino propio. Hoy, de haber venido al mundo en estos tiempos, ¿qué hubieran hecho? Yo lo diría en una palabra: *abstracción*.

●

Al decir que si Velázquez y el Greco hubiesen existido hoy, hubieran sido *pintorescos abstractos*, no quise decir *no figurativos*, sino que hubiesen trabajado en *tonos abstractos* (como en parte hicieron) y, además, *construyendo*.

●

El automóvil nos roba el paisaje.

●

Todas las grandes épocas del arte, hasta el siglo XIV, puede decirse que fueron épocas constructivas, porque siempre existió en ellas *una relación entre un mundo superior de verdades eternas*, y un mundo inferior temporal y físico. Y quiere decir esto, que la concepción *clásica* dominó al arte; o, dicho de otro modo, que el artista, natural y espontáneamente, porque estaba en la consciencia de todos, se rigió por la *ley objetiva*. Si miramos, pues, la trayectoria del arte, retrospectivamente, podremos ver que, en realidad, poco suponen cinco siglos de esta nueva era romántica, comparada con más de cincuenta siglos de clasicismo. Y bien: creo que se debe de luchar para recuperar esta *normalidad del mundo*.

●

Muchas veces he citado estas palabras de Schiller: «Sé hijo de tu siglo, pero no su hechura.» Palabras profundas que conviene meditar, para sacarles lo que guardan en sus entrañas. Para nosotros, artistas, corroboran las palabras de Huidobro: «hacer como la naturaleza, pero no imitarla».

●

El espíritu universal está en Homero: el concierto del cosmos. Cada cosa, en él, está en la *totalidad*.

●

Antes que las manifestaciones del arte plástico, debió existir en la Grecia primitiva una gran escuela de filósofos. Los cuales supieron hallar esto: pasar de lo *particular* a lo *general*. Casa, hombre, navío. Y que, al ponerlo así, escapan a lo *concreto real* para ponerse en lo *abstracto*.

●

En la mayor parte de las escuelas de arte, por no decir en todas, no se enseña verdaderamente y de manera concreta lo que es la pintura: se enseña a pintar cuadros, o academias, marinas o paisajes, croquis y *procedimientos técnicos, a los que se les da mucha importancia*. Pero, estudiar a fondo *lo que es la pintura en sí misma, con independencia de géneros y maneras*, eso no se enseña. Y menos aún, el situar al arte en la universalidad.

No hay, pues, ninguna duda, de que nuestra escuela es absolutamente *clásica*. Lo cual, en nuestro tiempo, es cosa casi increíble.

●

Hay que salir de las turbias aguas de la animalidad, para llegar a toda costa a la superficie, y ver la luz del día.

●

Pintar con devoción, con recogimiento, sí; esto está bien. Pero también pintar sin acento. El que pinte con acento, con arranque, ese escucha su yo, acciona su yo, y esto no está bien.

●

Entendemos el progreso como la superación de cada individuo vuelta su consciencia hacia el interior.

●

La forma es pura cuando existe por ella misma; también en ese caso el color; y la relación de un todo armónico a base numérica.

●

Debajo de la regla de oro, de todas las medidas de proporción, de círculos y trazados, de medios para llegar a la armonía, hay otra. Otra mejor, más viva: y es el concepto de ESTRUCTURA.

●

Mientras quede en pie la columna de un templo o el torso de una diosa, podremos aún recuperar la serenidad y la alegría.

●

Nuestro concepto de estructura va aún más allá que eso (el sabio dibujo de los primitivos, de los egipcios, de los incas y aztecas, y también de los griegos del período helenístico), pues no quiere poner la *realidad en el orden*, como aquellos hicieron, sino encontrar en el *orden a la realidad*. Porque partimos del orden total, para ir al encuentro de la forma, y no de ésta para ir al orden.

●

Toda la producción de los modernos, revela dolor, exasperación, desesperación. Contemplan los modelos antiguos, quisieran llegar a tal altura, y ante la impotencia, y siempre por inspiración del diablo, se cae en brazos de la extravagancia. Ya no hay ni paz ni salud en el arte; ya no hay en nadie la serenidad para la contemplación; todos están con tal virus en la sangre; y hay morbo, enfermedad; y, lo peor, enfermedad en la *psiquis*.

Yo señalé el camino de la salvación: *construir*, pero, *sin olvidar la naturaleza*. En eso, y sólo en eso, está el equilibrio. Y no darle más a la cabeza buscando un mito: algo que no existe por más que se busque: *¡lo nuevo, lo moderno, lo sensacional!* ¿Será todo ello más que un fruto del orgullo? ¿Qué les pasó a los ángeles rebeldes? Que fueron precipitados al abismo. ¡Sublime alegoría!

●

El gran creador es el espíritu, de esto no hay duda.

●

Todo tendría que ir a parar en clasicismo.

●

En el fondo del fondo, a lo que aspira todo artista (consciente o inconscientemente) es llegar a crear una unidad estética.

●

More dentro de sí mismo, en su consciencia, que es decir en lo universal.

●

Sin la fe, nada. Sólo ella puede liberarnos... Sin la fe el hombre es un ciego que cree ver.

●

El mundo ha de volver a la Sabiduría.

●

Nuestra única preocupación ha de ser *construir*, que es decir: medir y geometrizar planos y volúmenes; nada más.

●

Hay algo indispensable: y eso indispensable es la *fe*. No la fe concretamente en algo, sino la fe simplemente, que es una *actitud*. Sin eso nada podrá hacerse que valga.

●

Conocer es ser lo que se es. ¿Y qué puede ser ello, qué puede ser eso que se es? Aquello que justamente *no somos* como individuos, pero que *somos realmente* como idea cósmica del hombre.

●

Creo que Homero sintetiza *en su totalidad* lo que fue Grecia; no la Grecia real y material sino la Grecia ideal, estética. Y si él (o quien o quienes fuesen) *lo resumieron todo*, de él también parte *todo lo que ha sido para el mundo entero una cultura superior*. Y otros poetas, en otras tierras y tiempos, hicieron lo mismo. Y esto puede hacer pensar, que antes que el arte y la filosofía, debe de colocarse a *la poesía*. Porque, en efecto, la poesía es la primera que recoge lo profundo humano y lo revela. Hablo aquí del poeta máximo, del vidente, del vate, *del creador*. Y pese a Walt Whitman y otros grandes poetas de hoy, creo que nos falta aún *el creador de símbolos universales*, y, por esto, eternos. Y no hay que olvidar a los profetas.

●

Cuando se comienza a estudiar de cerca los grandes centros de cultura, sean del lugar que sean, y de la época que fueren, se ve lo peligroso que es *generalizar* y formular teorías. Parece que en diciendo «Grecia» o «Arcadia» «la serenidad griega», «el equilibrio griego», etc., ya está dicho todo. Paso a paso; entre mucha escoria habrá algunos gramos de metal precioso, y es todo. A veces, toda una gran cultura, ha podido existir porque existieron sólo unos cuantos hombres de gran inteligencia y visión penetrante; el resto sólo ayudó; y fue todo.

●

Basta, dije antes, que el pintor sea pintor a secas, que haga verdadera *pintura*. Porque, dentro de la esfera de la pintura, si se llega *al tono*, a lo profundo, y sinceramente; es decir, a lo que he llamado el *hecho plástico*, ya está en *lo estético*, y por esto se habrá salvado. No está ya más en *la imitación*, no está ya más en *el tema*, porque para él el tema es la pintura misma; está en algo puro, absoluto. Y como dije, tal cultivo de la pintura y en tal forma, le tiene que llevar casi a un sentido místico (el juntarse con ella) y por esto *vivir austeramente*, olvidando el resto. Sería, tal actitud, una reivindicación de la Pintura, una incorporación a la construcción y, por esto, a la unidad. Y, ¿quién sabe si este pintor (pintor a secas) que no teme a la realidad porque sabe defenderse bien, sin caer en su imitación, no sea el que, a la postre, tenga que salvar al arte?

●

Por el arte no se va a ningún *concepto*, pero en cambio, se va a ciertos valores profundos que nadie podría describir, y que *sólo la intuición puede captar*. Será la serenidad en lo perfecto, pero tiene que haberse comprendido algo de muy hondo. Lo que dice un hipogeo egipcio, un mármol griego pre-arcaico, una catedral gótica, un fresco o un mosaico bizantino, es infinitamente más que lo que allí se presenta, pues, esto último es ya nada, si nos atenemos a lo que está allí y que sin verse se ve: una revelación de lo que está más allá de las cosas y que nadie podría nombrar. Y a tal profundidad y sutileza puede llegar el hombre, *cuando realmente lo es*, por haber superado a la animalidad.

●

No hay que asustarse ni temblar al decidirse a ir *solo*, a marchar por la propia vida. Ser inclasificable vale más que ya estar numerado y clasificado.

●

En la formación de todo hombre, tiene que haber un momento de tomar resueltamente partido por la verdad, queriendo ser, al fin, sincero.

●

La Escuela del Sur: escuela que estudia problemas propios (y el olvido por Europa tendría que ser total) y que parte de lo elemental para mayor independencia: geometría, planos, volúmenes y medidas. Nada más.

●

Dios: el orden total.

●

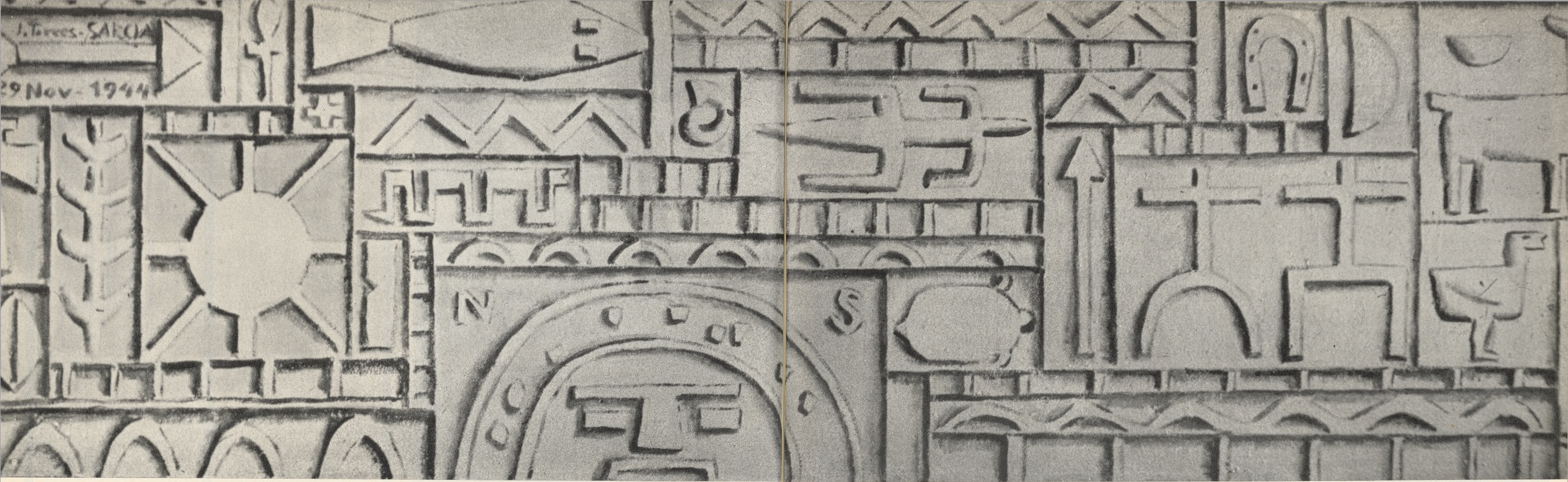
Todo problema de arte trae involucrado un problema de ética y un problema social... Cada época ha de tener su arte. El artista ha de trabajar para sus contemporáneos. (De un inédito citado por Francesc Fontbona).

●

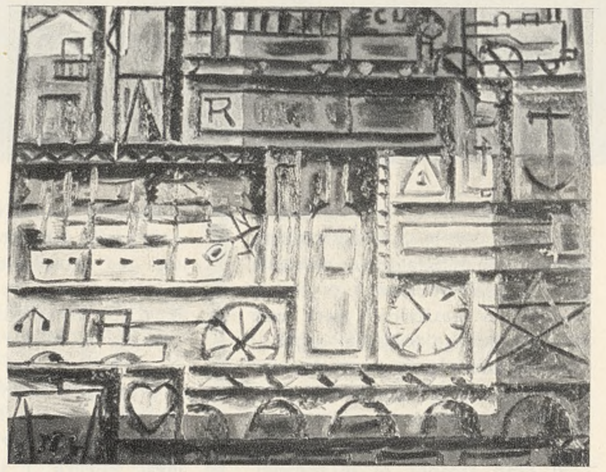
A pesar de todo, *hay que creer siempre en el hombre*.

●

La gente moderna ha creído encontrarlo todo en el tecnicismo, y no ha querido creer ni recordar QUE ES ANTE TODO EL ESPIRITU EL QUE HACE LAS GRANDES COSAS.



TORRES-GARCIA Y LA AMERICA ARCAICA



Por JOSE GOMEZ SICRE

NUNCA conocí a Joaquín Torres García. Supe de él, seguí más o menos de cerca su carrera muchos años antes de su muerte, ocurrida en 1949. Si su plástica me interesaba hasta el máximo, su valentía frente a un medio hostil y su persistencia en sostener y defender sus ideas, me hacía admirarle aún más. Era uno de esos hombres que necesitaba, por desconcertada en su apreciación de valores, la América Latina de su época. Cuando visité el Uruguay por primera vez, seis años después de su muerte, todavía eran solamente unos pocos los que sabían aquilatar su peso en el arte del país, su enseñanza y su obra.

Yo lo había sabido, quizá por instinto, muchos años atrás, cuando daba mis primeros pasos en la crítica y no tenía otro punto de asidero, con la segunda guerra mundial comenzando, que buscar y esperar libros de arte sólo del río de La Plata. Había alguna que otra monografía y notas en revistas literarias. El nombre Torres García se me iba ampliando, mencionado por algún que otro intelectual sudamericano y por alguna noticia antigua, extraída de la Europa en guerra.

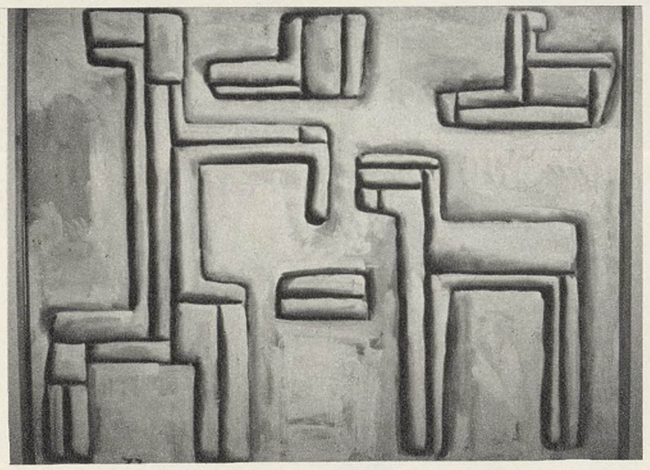
Empezaba a circular el nombre de Piet Mondrian. Se le sabía en el exilio de Nueva York, donde llegué por primera vez, exactamente al día siguiente de su muerte. Aunque tampoco jamás le vi, pude haber visitado a invitación de amigos comunes su taller de blancura anonadante donde llevó a la cima final sus teorías radicales del espacio. Por ese tiempo, hace poco más de treinta años, se iniciaba mi interés por Klee y Arp. Aunque eran mundos separados del de Torres García, junto con el de Mondrian, había puntos de coincidencia que me denotaban la presencia del uruguayo en el contexto del arte universal de su tiempo. En Nueva York vi por primera vez trabajos originales de Torres García, practicando ya constructivismo, y mucho más fue atrayéndome su mensaje.

Andaba por su mitad 1946 cuando comenzó mi asedio del artista. Quería saber más de él. Lo único que tenía a mi alcance era «Universalismo Constructivo», un libro de compleja dialéctica y escasos datos personales. Instalado ya en la Unión Panamericana, yo hurgaba en la vida y el carácter del maestro. Inquiría a cuanto uruguayo culto conocía sobre Torres García. Las respuestas eran diversas. A partir de ese año comencé a escribirle y mis cartas no corrían con suerte. En ellas le manifestaba nuestro interés desde acá en exhibir sus trabajos, sobre todo los del constructivismo, sin tener la menor respuesta. Un diplomático, amigo de la familia Torres, me dio la clave: «Nunca el maestro le contestará a no ser que usted incluya en su propuesta exhibir a la par la obra de los miembros de su taller.»

Así lancé mi última seña epistolar y andábamos por 1948. Esta intentona final de establecer comunicación no dio resultado alguno. Tampoco hubo respuesta a esta carta. Al mediar 1949, la Embajada del Uruguay me avisó la llegada de dos cajas que contenían cuadros con destino a una exposición en nuestra sala. La contestación sin palabras, tangible, cumplía con exactitud lo pedido: doce obras del maestro y doce de distintos miembros del Taller. Todos bajo la unidad constructivista, como le había sugerido. Avisé al maestro haber recibido la encomienda y le señalé la fecha de la exhibición. Poco después salí en vacaciones hacia Europa. En un kiosko de periódicos, de un bulevar de París, una revista de arte avisaba, bien visible, la muerte de Torres García.

El programa estaba tan recargado que la exposición en nuestra Sala de la OEA, en Washington, no se celebró sino hasta febrero y marzo de 1950. Esta fue su primera presentación, sólo y con sus discípulos, en los Estados Unidos.

A partir de entonces mis contactos epistolares se establecieron ordenadamente con la familia de Torres. Todos en ella resultaron cooperativos, las hijas, Olimpia e Ifigenia, los hijos Augusto y Horacio, dos artistas valiosos, pintores de significación propia y, por sobre todos, la viuda, doña Manolita, guardiana vitalicia de la obra, de su promoción, celosa depositaria de recuerdos y anécdotas, de una admiración perpetua de ex alumna y de compañera empeñada en un culto devoto al marido ausente. Con lucidez y precisión, todavía doña Manolita es, para mí, la fuente principal de información sobre el carácter del maestro, de su espíritu de sacrificio y de su tesón sin altibajos para hacer valer sus ideas. La historia del arte





Debajo de uno de los murales en blanco y negro del conjunto de la Colonia Saint-Bois (1944), estas otras obras de Torres, de izquierda a derecha: «Composición constructiva» (1943), «Pintura constructiva», de 1937, y «Objetos en cinco colores sobre un fondo blanco», 1943. (Diapositivas de Angel Hurtado.)

sólo la componen hombres así. Son sus protagonistas. El resto no pasa del coro.

Doña Manolita me ha narrado dificultades económicas, ante todo, causadas por la falta de aceptación comercial de su obra en el propio país. Las luchas con críticos que lo ignoraban o lo atacaban y, finalmente, venían a rendirle pleitesía. El papel de don Joaquín era de padre devoto de unos hijos a los que llevaba al arte de la mano, y les hacía escuchar buena música, leer con disciplina y trabajar en la plástica. La entrega absoluta al Taller; su fe en el apostolado que se impuso con el constructivismo y su ejemplaridad en que los continuadores de sus ideas no claudicaran. Doña Manolita no olvida ni los detalles.

Por su lado, sus hijos, pintores, me han hablado del padre como profesor rígido en cuanto a disciplina, tolerante en cuanto a ideas. Otros asistentes al Taller me han corroborado esta versión de la conducta de Torres, a veces desfigurada por contrincantes de baja ley, que presentaban un panorama de intolerancia y despotismo en sus prédicas estéticas.

A los ataques Torres siempre respondía con trabajo. Cerca de mil conferencias ofreció entre la radio uruguaya y su Taller, donde se reunía el público y llegaban jóvenes intelectuales, no sólo creadores plásticos, atraídos por sus ideas y por su poder de convicción.

Unos cuantos pintores mediocres, en su mayoría de tendencia académica, atacaban con empecinamiento al maestro, que luchaba por no dejarse vencer por la angustia que implica tener que emprender cada día una nueva lid. Sus teorías eran anatemas contra lo convencional y rutinario, contra el halago visual, contra el tópico parroquial y amañado. Torres García era un luchador con armas distintas que podían abrir brecha. El sabía bien cómo empuñarlas y estaba en la certeza de que serían finalmente aceptadas. Todo dependía del tiempo. Este factor estuvo a su favor. Contó con el necesario, como en todo acto de cultura pura, para horadar rocas y penetrar murallas graníticas de incomprensión. La victoria le llegó después de su muerte pero ya en vida pudo recibir avances, como el del Gran Premio Nacional de Pintura, en 1944. A ello se unía la devoción de sus artistas del Taller y el fervor de unos pocos amigos que con fidelidad ejemplar le estimularon y sirvieron para difundir sus doctrinas y abrir camino a su obra.

Dos uruguayos insignes antes habían introducido nuevas versiones plásticas de la realidad, ambos con mensajes vigorosos: Pedro Figari y Rafael Barradas. Los dos, sin embargo, transformaban la realidad nacional, dentro de un nuevo orden plástico pero éste no iba más allá de una visión nostálgica. Era una trasmutación poética de la realidad —gauchos, salones coloniales, interiores decadentes y «candombes»— apoyada en una plácida memoria que admitía tímidamente los cambios formales, que se operaban en el arte internacional, pero que no aspiraba a trascender por símbolos, en busca de la esencia del tema, de una síntesis absoluta del objeto. Por el contrario, Torres García, con las armas del constructivismo, investigaba un nuevo lenguaje, despojado de toda adjetivación, ya fuese nostálgica o sentimental, mucho menos literaria. El suyo era un nuevo alfabeto y los signos, por su extrema sencillez, planteaban una revolución visual imprecedente en nuestro mundo americano. Su carrera fue una lucha incansable buscando la estructura interna del objeto hasta convertirlo en símbolo y, como tal, lo vio y lo trató con una visión plana y pura, como la del hombre primitivo o la del niño, despojada de trucos y de malicia. Sobre todo, lo eximió de lo superfluo, de lo decorativo. Planteó una vuelta al objeto despojado de lo sobrante, desvestido de retórica plástica.

Nacer en América fue, para él, constante reto para hallar el camino que respondiera a esa condición y por ello buscó nuevas incitaciones en viejos elementos, en el mejor momento de su carrera. Para llegar a una abstracción casi total, a un absoluto plástico, remontó corrientes de sensibilidad que venían fluyendo por el subsuelo americano durante siglos, con anterioridad a los primeros contactos que los aborígenes tuvieron con los europeos.

Joaquín Torres García nació en Montevideo el 28 de julio de 1874. Era de madre uruguaya y padre catalán, dueño de un aserradero. La madera, en todas sus formas, fue incitación para sus sentidos, desde la edad más temprana. La madera

fue su primer juguete y su primera experiencia comercial. A los doce años, sin embargo, ya está formada su vocación: dibuja incesantemente. Sus trazos son firmes, llenos de expresión.

Cuando andaba por los diecisiete años, la familia decide trasladarse a España y se instala en Mataró, cerca de Barcelona. Desde 1891 frecuenta la Escuela de Artes y Oficios de la capital catalana, donde comienza a disciplinar su vocación. Tiene como profesor a Josep Vinardelli. Un año más tarde reside en la propia Barcelona. En 1894 establece contacto con jóvenes artistas locales, asociados a la Academia de Bellas Artes, donde el uruguayo asiste como alumno de cursos nocturnos. Con estos condiscípulos se reúne para dibujar y discutir temas de arte: Nonell, Canals, Sunyer y Mir, y con ellos integra la que sería después vanguardia del arte catalán. Dos años más tarde se insertó en ella un nuevo valor, procedente de Málaga: Pablo Ruiz Picasso. Es un período de formación y de rebeldías y Barcelona, por esa época, recibe, antes que ninguna otra ciudad en España, el eco de los cambios que en el arte se originan al otro lado de la frontera, en París, y que en esos años son el único punto de partida para nuevas transformaciones en el lenguaje plástico.

Coinciden en la dirección moderna que asume entonces el uruguayo, otros hechos de significación, tales como su amistad con el escultor Julio González y su interés por la obra de Toulouse-Lautrec y de Steinlen, dos representantes máximos de la corriente llamada «Art Nouveau» que iba a servir de base a casi todos los artistas jóvenes de finales del siglo. En esta época, el café «Quatre Gats» es el centro de reunión de esta vanguardia, en Barcelona, donde se intercambian noticias e ideas sobre lo nuevo que llega a través de los Pirineos. Al nacer el siglo XX, una nueva tendencia comenzará en el joven sudamericano a predominar: una busca del orden, de la serenidad del clasicismo que proclama el pintor francés Puvis de Chavannes. Esta corriente, básica en su formación, la compartirá, con su afán por seguir la línea ondulante y fluida de Lautrec. En este momento decisivo, Torres García establece su ruptura con lo académico y se acoge a nuevas ideas plásticas que le acompañarán el resto de su vida.

La más fuerte será el clasicismo, que extrae de la lección plástica de Puvis de Chavannes, a quien hará después reparos. «Su arte es menos cálido —afirma en 1913 el uruguayo, tras sostener que la aproximación a la cultura grecolatina que propugna Puvis es la que debe seguirse en el arte barcelonés —y continúa diciendo que —es menos puro también, menos intelectual, en una palabra, menos clásico.»

La influencia de Puvis la llevará a murales, a obra de caballete y la expondrá a sus alumnas, un grupo de señoritas de sociedad, entre las cuales Manolita Piña atrae su atención con especial interés. Contraen matrimonio en 1909 y al año siguiente, los recién casados salen de viaje a Bruselas, donde él ejecutará murales para el Pabellón del Uruguay en la Feria Universal. La dirección neoclásica es, en esta obra de amplias proporciones, más evidente que nunca. Puvis de Chavannes está y estará más presente que nunca en ésta y en el resto de su labor de esta época. Si ideológicamente podemos considerar esta aceptación total de su concepto y de su técnica, tenemos, al mismo tiempo que admitir con cuán seca frialdad se manifiesta esta influencia.

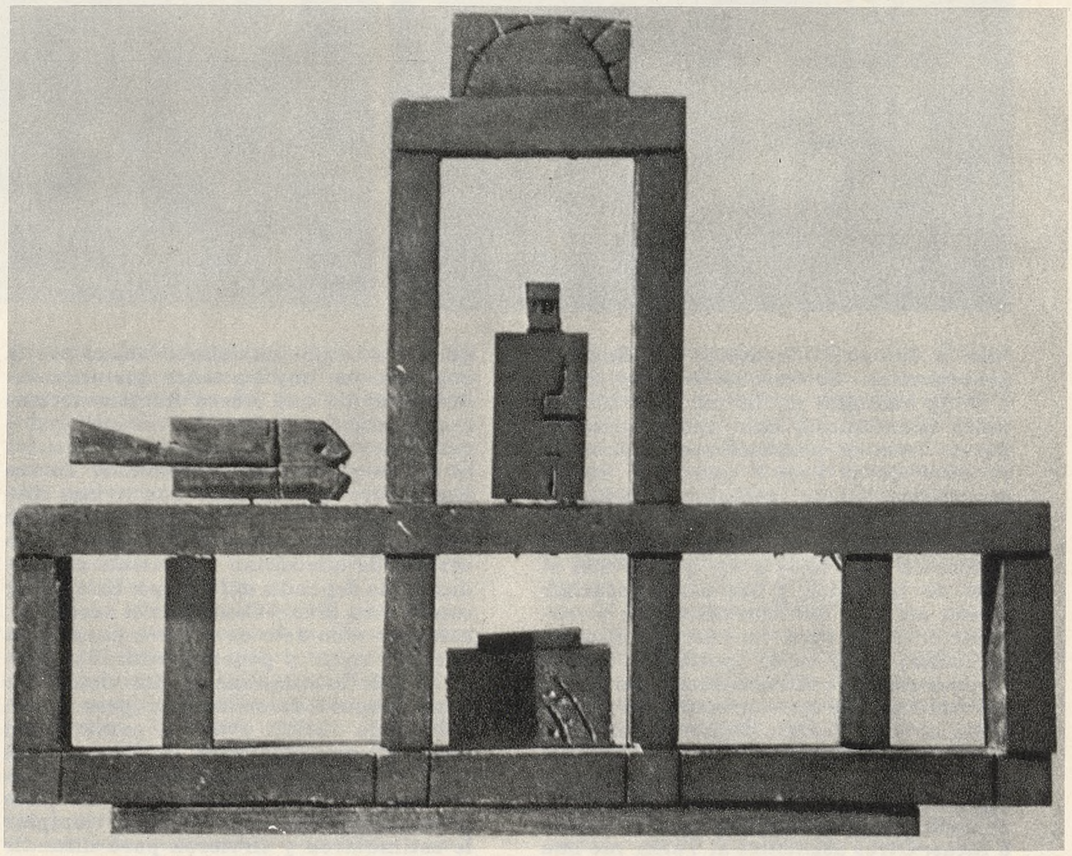
Por el contrario, los apuntes que trazaba en un cuaderno durante su estancia en Bélgica denotan soltura y libertad de acción a través de la cálida e inquieta línea de un estupendo dibujo. Al regreso pasa por París, donde se establece su primer contacto con la capital francesa y reafirma su proselitismo en la tendencia que capitanea Puvis de Chavannes. Esta impregnación del maestro francés sobre su trabajo se expone quizá con mayor intensidad en los murales que le encargan para la Diputación de Cataluña, en Barcelona, ejecutados en 1912 y que estuvieron ocultos por largo tiempo de la vista pública. En una charla que improvisé para los alumnos de Bellas Artes de Barcelona, hace unos trece años, les pedí que trataran de hacerlos descubrir y de conocer a este sudamericano que tanto había luchado en aquella ciudad.

En España hoy se conoce a Torres García y ha sido motivo de varias exhibiciones. Los frescos, por fin, se han podido ver, aunque el interés de ellos sea más bien documental que estético. Hay quizá excesiva rigidez en sus formas y el dibujo nos parece sin flexibilidad. Es, sin embargo, obra de dimensiones amplias y representa a plenitud la influencia ya señalada de Puvis de Chavannes.

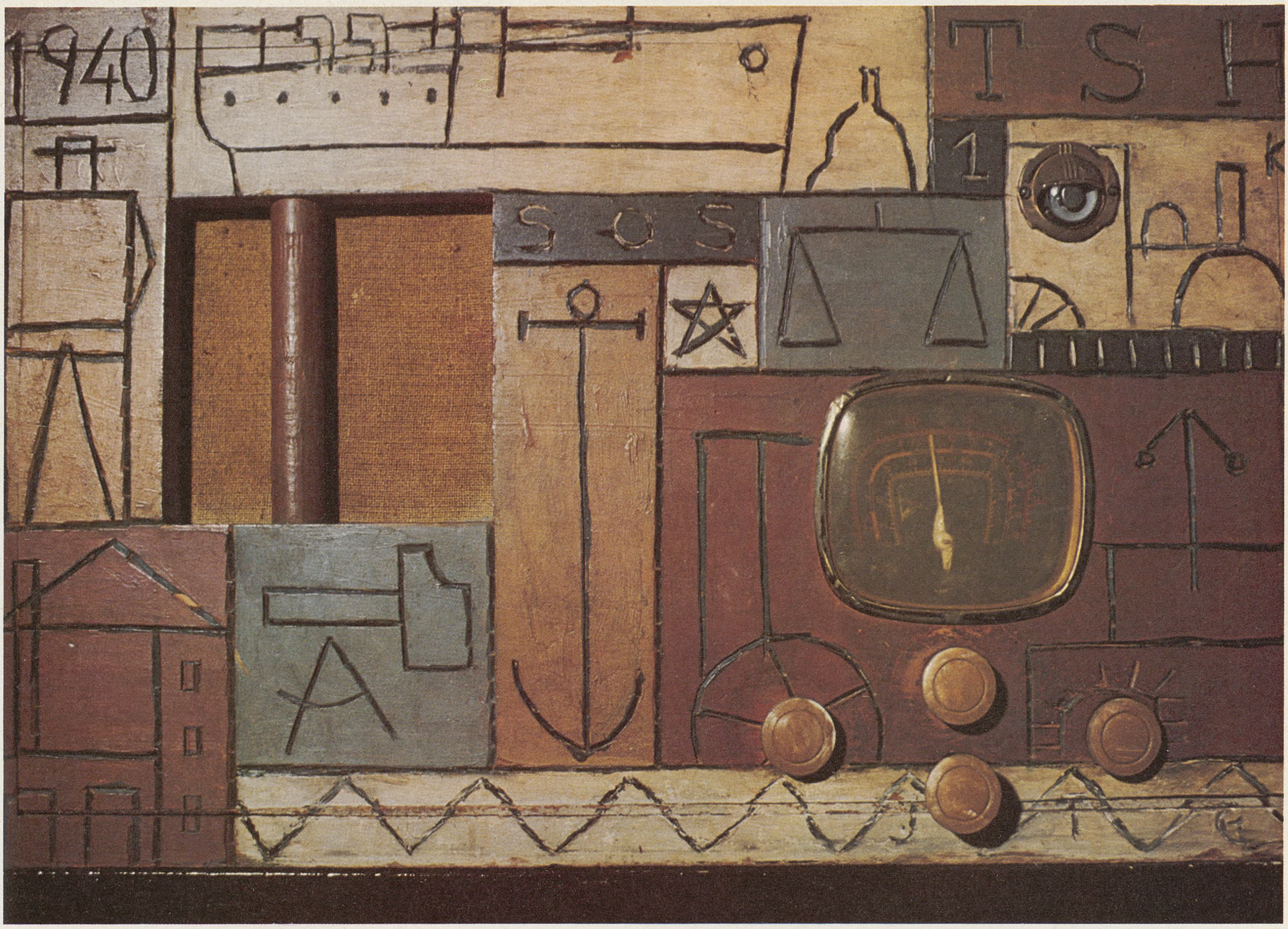
Dentro de su constante inclinación al estatismo clásico, el maestro cultivaba la asimetría como sostén de sus ideas y de sus invenciones. El horror a lo decorativo le hizo mantener en su obra, casi desde los comienzos, esa distribución del espacio que pudiéramos llamar disonante, que genera sus ritmos propios. Buscó en

En esta página, arriba «Feria, Barcelona», 1917, y debajo «Proyecto para un monumento», madera pintada c. 1938. En la página opuesta, arriba, cubierta del aparato de radio que el artista diseñó y ejecutó; debajo, «Vista de Barcelona», óleo de 1919; comienza Torres a segmentar las composiciones. (Diapositivas de Angel Hurtado.)

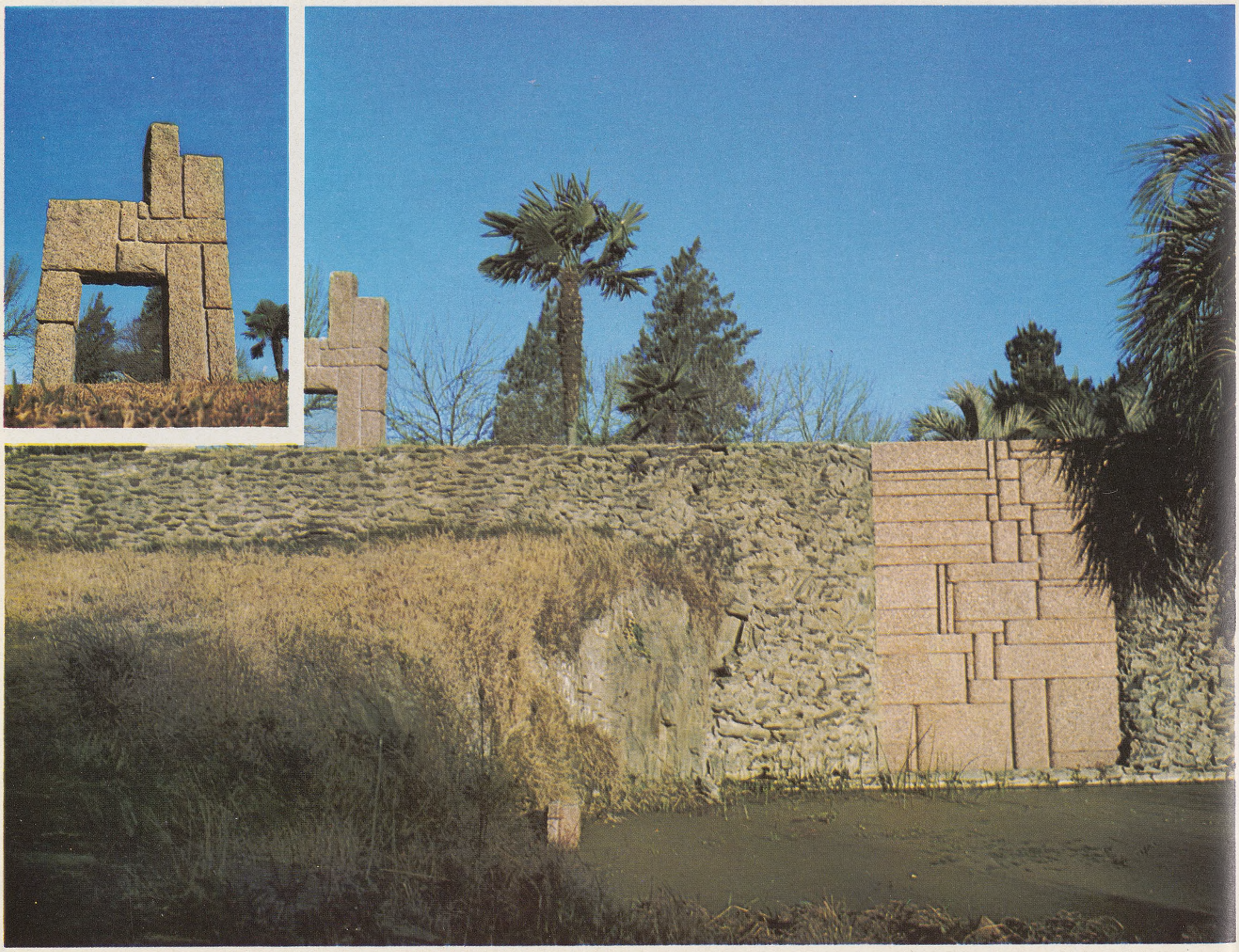


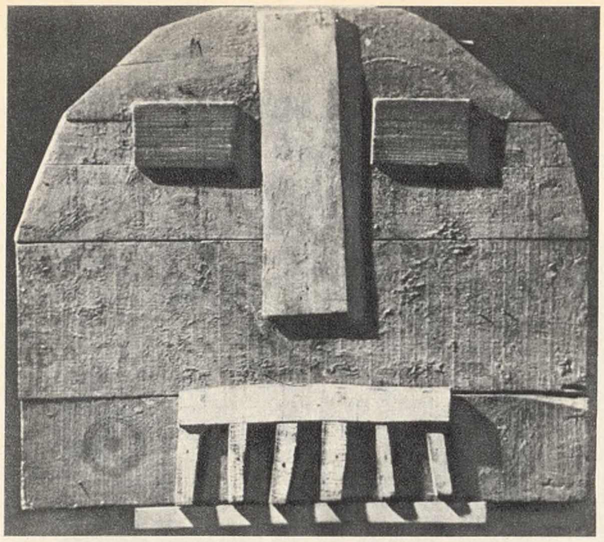


TORRES-GARCIA Y LA AMERICA ARCAICA


1940
T S H
S O S

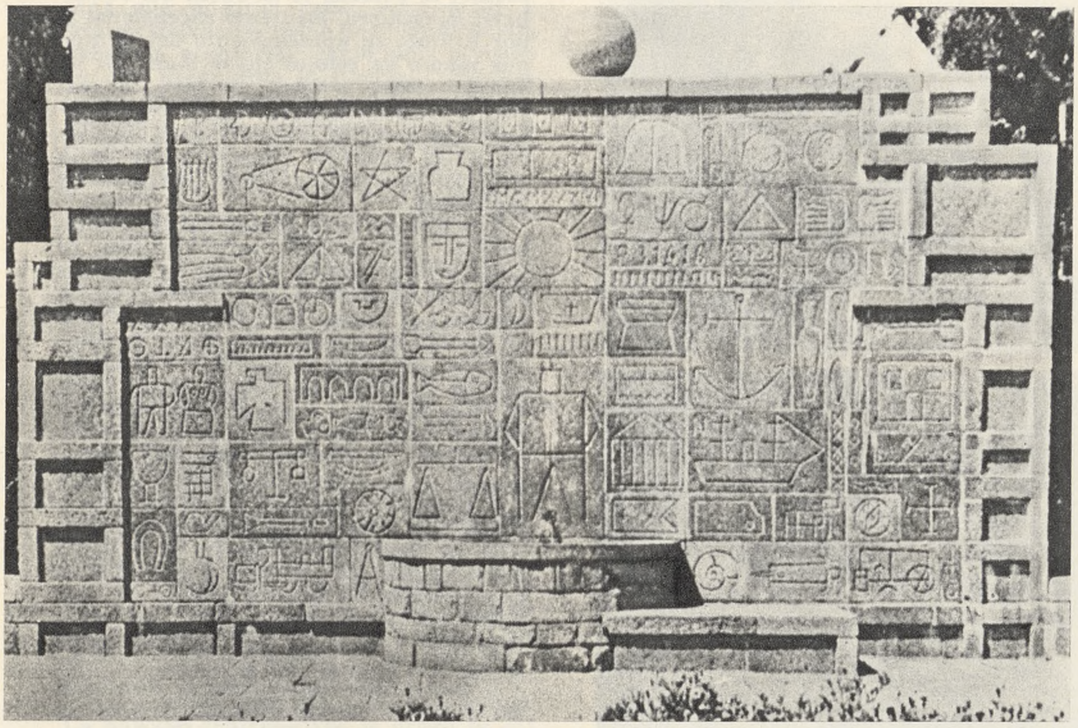

1918

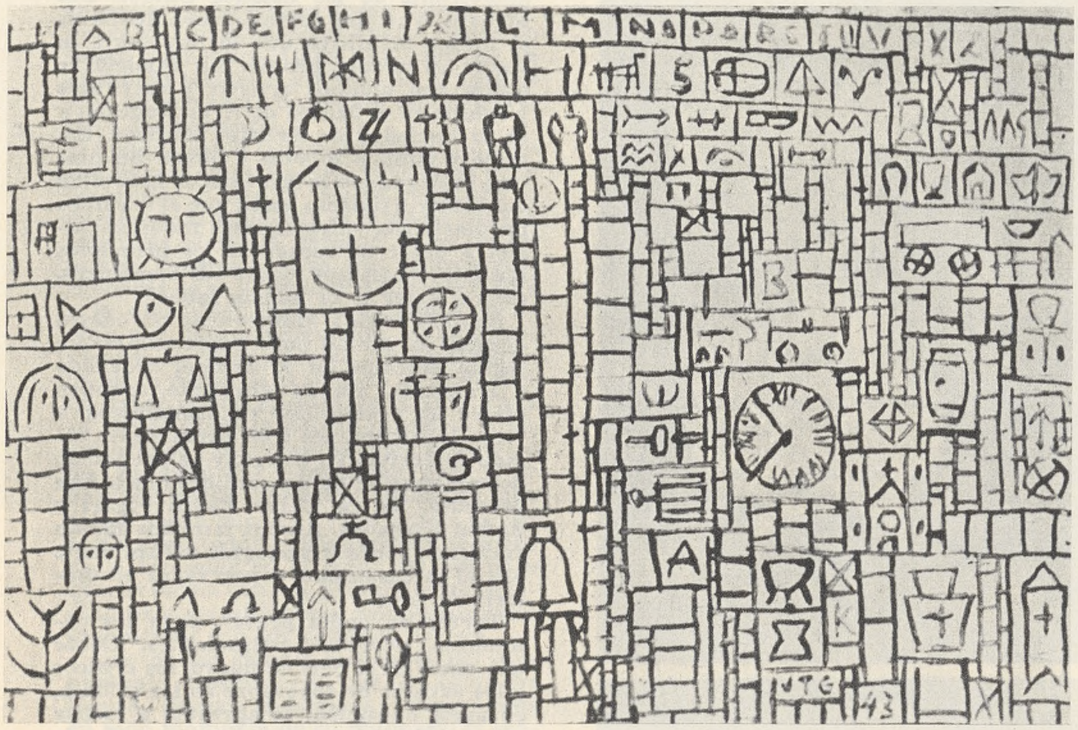



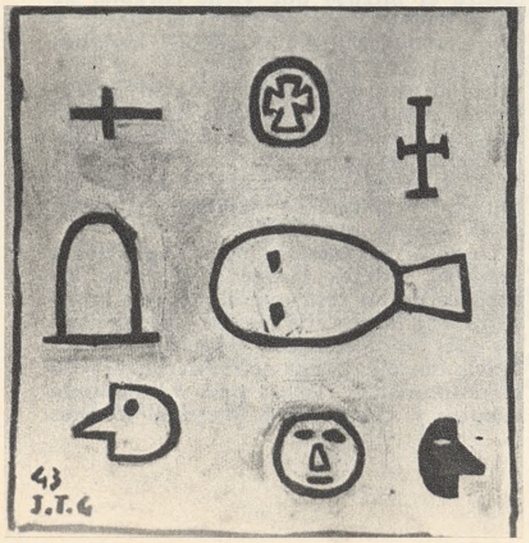


TORRES-GARCIA Y LA AMERICA ARCAICA

En la página opuesta, arriba, «Objetos», óleo de 1929; las otras fotos son del monumento funerario, obra escultórica basada en formas ideadas por el maestro y adaptadas por sus hijos. El monumento se ejecutó en granito rosa, idéntico al del «Monumento Cósmico». En esta página, de arriba a abajo: «Pachamama», madera pintada, 1944; el «Monumento Cósmico», 1938; «Infinito», 1943; y «Formas animistas», de 1943.







la pintura del pasado el culto a la regla de oro o medida áurea, que en el Renacimiento logró racionalizar el fraile Luca Paccioli, inventando un compás con que podía lograrse dicha medida sin acudir a los cálculos matemáticos que hasta entonces se requerían. Leonardo da Vinci fue, también, propulsor del invento. Torres García estudió la medida áurea en los grandes maestros y fue más allá, cuando analizó las irregularidades de una armonía espacial que prevalecía en las construcciones incas, especialmente en el ensamblaje de las piedras de sus grandes murallas. El maestro aboga por el contrapunto en la composición. Piensa y mide en horizontales y verticales. Todo lo basa en ángulos de 45 grados. La idea de la diagonal, instrumento en el logro de la profundidad del espacio, queda abolida. La composición la basa en «crear un desequilibrio para luego restablecer un orden más completo». Así siente Torres que llega al «funcionalismo en los planos del cuadro o en los volúmenes de la escultura y de la arquitectura». Por eso mantiene el principio de que se debe iniciar toda composición en lo asimétrico. Dentro de este esquema de su concepto, el maestro dice «que nos apoyemos sobre elementos abstractos no quiere decir que la obra tenga que ser sin figuración —e insiste— en que la obra puede ser figurativa».

Estas ideas, expresadas en distintas fases de su carrera, cimentan su obra total. Con un viaje de estudio a Italia, en busca de la enseñanza de los grandes creadores del pasado, se apresta a ejecutar nuevos murales en Barcelona, en los que continúa operándose el impacto que Puvis de Chavannes ha infligido en su sensibilidad. Ya por 1917 se aventura a dividir la superficie plana del cuadro en secciones rectangulares que distribuía con sentido asimétrico. Ahí estaba, al nacer, aunque con mayor inclinación hacia el cubismo, la idea constructivista. Casi toda esta obra, precursora de una pintura intelectual y más esquemática, está basada en escenas urbanas de Barcelona y dura hasta 1919.

En la capital catalana, quizá como eco de una niñez pasada en el aserradero del padre en Montevideo, había comenzado a diseñar juguetes de madera concebidos con sentido del humor y de síntesis. En 1920, deseoso de ver algo nuevo, una forma diversa de vida, emprende viaje a Nueva York, con toda la familia. Allí vería el desarrollo de la tecnología y, siguiendo el consejo de amigos catalanes, continuaría sus experiencias con los juguetes de madera, llevados a producción industrial. Antes de arribar a Nueva York, se detiene en París y establece contacto con algunos artistas de vanguardia. En Nueva York también se relaciona con personalidades de la plástica de avanzada, como Marcel Duchamp, Max Weber, Joseph Stella o Stuart Davis. Al llegar 1922, decide el regreso a Europa. Esta vez se dirige a Italia, cuyos grandes maestros le habían ayudado a penetrar los viejos secretos de la pintura en su viaje de años atrás. Mientras, su estilo avanza hacia la abstracción a grandes pasos. Empieza a incorporar letras y números en sus óleos. Por esta época ocurre un incendio en la fábrica de juguetes, en Nueva York y se entera en Italia que lo ha perdido todo. En 1924 otra vez cambia de residencia y se va para Francia. Pasa un tiempo en Villefranche y de allí sigue a París, donde se junta con otra vanguardia artística, y surgen así fuentes diversas de orientación. Hay un corto intervalo en que busca el alargamiento de Modigliani y la simplificación de Jawlensky, en los retratos. También adquiere una tendencia hacia lo lineal y no le pasa inadvertido el interés que hay en París hacia el arte negro, como hacia el cubismo, un poco hijastro del anterior. Un torso lo segmenta en cuadrados; el dibujo se sobrepone al color y ya están así los elementos y procedimientos cubistas aflorando en sus cuadros.

Encuentra también en París, más tarde, hacia 1929, artistas enfrascados en una dirección afín con la que él buscaba. Los neoplasticistas holandeses Piet Mondrian y Theo Van Doesburg le abren nuevas perspectivas para su arte. Esta asociación fructifica con la creación del grupo «Círculo y Cuadrado», a la cual se suma el crítico Michel Seuphor. El grupo celebra su primera exposición en 1930 y en ella participan, además de Torres García y los ya mencionados, Arp, Malevich, Pevsner, Kandinsky, Vantongerloo y otros. El neoplasticismo es la idea que Torres va a abrazar y cuyos postulados esenciales ya hemos enumerado antes: el cuadro no puede ir más allá de ser una simple superficie plana. Todo en esa superficie deberá realizarse por medio de la línea recta, en verticales y horizontales solamente. La composición deberá regirla la asimetría.

El equilibrio debe emanar de la proporción. Torres García hace suyas estas ideas que forman su decálogo y, con el tiempo, comenzará a agregarle nuevos elementos que servirán, como en un jeroglífico de nuestra época, para representar caracteres o símbolos. Como un egiptólogo que descifrara mastabas, establece equivalencias que rehuyen lo críptico, a pesar de sus apariencias hieráticas. Por el contrario, son de una sorprendente sencillez: la llave es la razón; el triángulo es el principio que rige la mente; el pez es cuerpo y es materia; el corazón tiene su equivalente en el alma. Armoniza por igual en sus grandes superficies de elementos plásticos ordenados en fila horizontal, otro inventario de representaciones que incluyen el sol, principio y fin de todo, el cosmo; la balanza es la busca del equilibrio; la escalera, elemento ascensional y, por último, su apresamiento del tiempo por medio de relojes cuyas manillas, en ángulo recto, señalan siempre, o casi siempre, idéntica hora. Hay también máscaras que semejan las toltecas, de obsidiana, única inclusión representativa de la América prehispánica en su repertorio de grafismos.

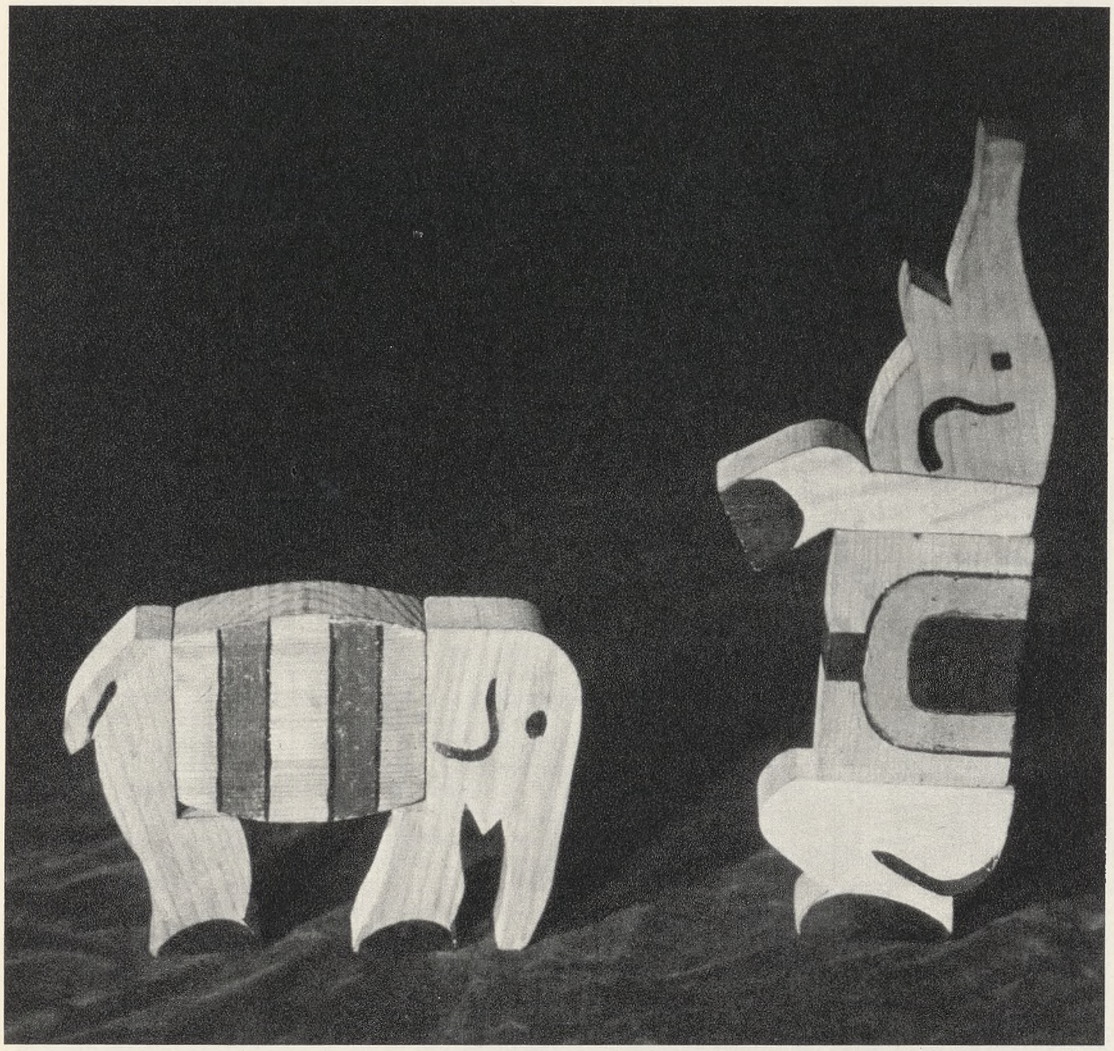
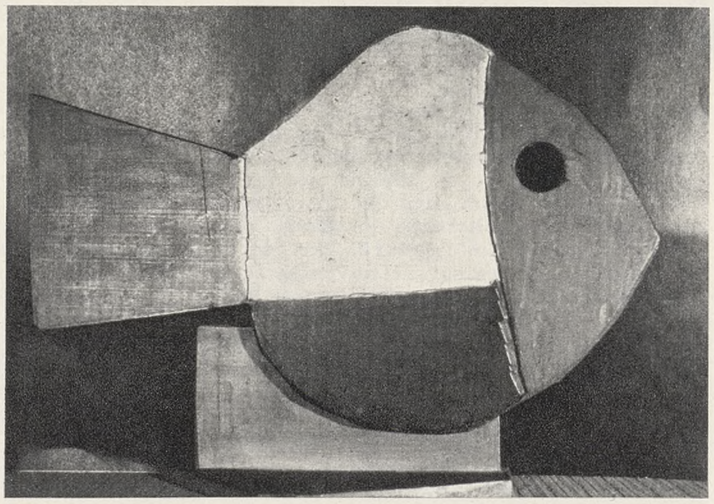
A la Europa de la década del 30 la amenaza el cielo plomizo de la tragedia. El totalitarismo ensaya su afán de dominio por todos los ámbitos. La crisis económica aprieta sus nudos. Torres García piensa en España de nuevo, como lugar de refugio y en 1932 llega a Madrid con la intención de huir del caos que se cierne sobre el Viejo Mundo. La nueva República Española tiene sólo un año de instaurada. La política lo domina todo. Hay escaso tiempo para divagaciones sobre plástica y el uruguayo, cansado de dificultades y obstáculos, piensa en su retorno a América y en las ignotas posibilidades de la tierra natal después de cuarenta y tres años de expatriación. Su descubrimiento de Walt Whitman, desde Nueva York, su canto constante a la fe en una América ideal en su fuerza y en su potencia, lo lleva a la traducción e ilustración de un poema del visionario norteamericano de la época adolescente de los Estados Unidos. Las ideas de Whitman fueron, probablemente, el motor definitivo que lo impulsa a la vuelta al predio propio. En Madrid se asocia con algunos artistas y escritores y exhibe en el Museo de Arte Moderno y en la Sociedad de Artistas Ibéricos. Escribe y publica folletos y libros. Su pintura va llegando a la fase final de su versión del constructivismo, en la que el decálogo neoplasticista sufre algunas modificaciones, a pesar de conservar los principios fundamentales que, desde sus comienzos, dieron lugar a su adusta labor.

En 1934 llega a Montevideo. En cuatro décadas la ciudad poco había cambiado: seguía detenida en el tiempo, ordenada y tranquila. En su ambiente artístico ofrece un predominio de académicos, a veces recalcitrantes y en permanente estado defensivo. Ya Uruguay ha producido dos pintores de tendencia libre que le han precedido en la lucha: Pedro Figari y Rafael Barradas. Ambos también habían emigrado por la fría acogida del ambiente oficial intensamente conservador en materia de arte.

Torres no podía prever, para los comienzos, acogidas estimulantes. Desde que entra en el país de nuevo, los críticos y los artistas de renombre en los salones, en agria oposición, se aprestan a luchar contra el intruso que viene cargado de ideas nuevas, que se liga con «locos y exhibicionistas como Mondrian, Arp, Léger, Pevsner, y comparsa».

Las amenazas de «boicot» y los abundantes desprecios y críticas adversas no impiden que el maestro, luchador perenne contra la incomprensión y el resentimiento, presente sus cuadros traídos de Europa en la sala de «Amigos del Arte» de la capital uruguaya.

Después del desafío de su exposición primera, Torres insiste y contesta los ataques de un solo modo, siempre indirecto: con obra y con teorías, dos elementos que, empleados con tenacidad y constancia horadan rocas de indiferencia o de incomprensión. Poco a poco va ganando adeptos y, sin demora, surgirán jóvenes

Arriba: «Camarero, señora y dos caballeros», madera pintada, 1917; en el centro, «Animales», juguetes ejecutados en Barcelona, 1919; y «Pescado», relieve en madera pintada, 1942.

ávidos de su orientación y su consejo. Ante la bondad y la sincera devoción por los que le siguen, cualquier duda se desvanece y cualquier hostilidad oculta deja de existir. Mientras su obra progresa, se define y acepta modificaciones, el postulado del plano absoluto, de la dimensión plana, cede en ocasiones a la representación del espacio profundo. Así una tercera dimensión empieza a insinuarse. La recta, como único elemento lineal, admite curvas, el total de su producción de incansable creador, antes obsesivo con sus ideas, se inviste de un sello cada vez más personal, permite el paso a un posible eclecticismo. La ortodoxia del comienzo se deja vencer por la libertad de obrar. Un Torres García más envolvente, más sutil, más inesperado, va saliendo de los moldes concretos de un sistema férreo. Más que admitir estas mutaciones y transformaciones como una claudicación, debemos aceptarlas como una revisión en que predomina la libertad creadora de un artista legítimo, que es aquél que no tolera, como imposición, ni su propio dictamen. Por esta época comienzan, aunque esporádicas, las primeras ventas y algún que otro coleccionista local se atreve a incluir un trabajo suyo entre conjuntos más o menos adocenados o convencionales que eran predominantes en las pinacotecas privadas de la Montevideo de los treinta.

En 1938 finaliza una de sus obras máximas: «El Monumento Cósmico», emplazado en el Parque Rodó, de la capital, plasmación pétrea de un largo proceso teórico de su carrera y una de las esculturas más audaces de su época en toda Latinoamérica.

El monumento, aunque de dimensiones modestas, conserva el sentido amplísimo de su aspiración a lo cósmico. Pocos ejemplos de su obra dan expresión similar a esta esquemática ideografía con que se expresó Torres en la madurez de su arte. Esta obra, sin lugar a dudas, fue la concreción definitiva de sus ideas plásticas que buscaban la piedra o el basalto como materia definitiva para expresarse. La porción central sigue el orden de las murallas y fortalezas incas y está integrada por cuadriláteros ensamblados en unión asimétrica. Cada uno contiene un elemento pictórico grabado en el granito rosa en que está construido este bajorrelieve monumental.

Aunque el sol (representación del Cosmo para Torres García) preside el gran jeroglífico desde el centro, también el cuerpo de la izquierda es símbolo del sol, mientras el de la derecha lo es de los puntos cardinales. Las tres figuras geométricas de su devoción: el cubo, la esfera y la pirámide, coronan el centro de la obra que, lamentablemente, ha sido emplazada en lugar adverso, por la carencia de luz, a causa de la sombra que produce un árbol vecino paralelo al mismo. Para su mejor disfrute podría sugerirse a las autoridades municipales que cuidan de los parques de Montevideo que se le buscara nueva ubicación, quizá en una colina suave que lo eleve en algo a la vista del espectador y que permita un juego de la luz solar en el curso del día para que, en forma rasante, profundice sus hendiduras y permita que el relieve adquiera dinamismo con los cambios del sol.

Uno de los valores esenciales del Monumento Cósmico es que el autor ha logrado llegar a la raíz que le preocupaba en todo momento de su madurez: el sentido formal de una América remota, con que logra poner al descubierto, sin resbalar al «pasticio», el misterio, la magia de viejas esencias. Aquí hallan su eco sólido, en un lenguaje actual, las murallas de Sacsahuamán o la Puerta del Sol, en Tiahuanacu, sin intentar una tarea arqueológica o de reconstrucción idealizada. Es obra directa, francamente arcaica, que busca la eternidad de la representación de los mitos y el persistente valor de formas puras en el tiempo y el espacio. El principio de la asimetría se encarga de unificar plásticamente sus elementos. Puede afirmarse que el Monumento Cósmico del Parque Rodó, con su rudeza paleolítica, es la concreción en granito del total de sus ideas.

En 1944, con los jóvenes artistas que le rodeaban y que eran sus discípulos, funda el Taller que llevaba su nombre y que hoy es el Museo Torres García, en el centro de la capital. Aparte de sus hijos Augusto y Horacio, intervienen en su creación Julio Alpuy, José Gurvich, Alceu Ribeiro, Gonzalo Fonseca y Francisco Matto, entre otros, devotos de las teorías del maestro. Algunos quizá intentaron exagerar en algún momento estas teorías, convirtiéndolas en una ortodoxia inflexible y tiránica que nunca Torres alentó ni, mucho menos, impuso. Sus prédicas no tenían otro fin que el de alentar la perspicacia de los alumnos y abrirles distintos horizontes para que caminasen por nuevos derroteros de la plástica.

Colateral con el constructivismo, Torres vuelve a un género que había cultivado en su juventud y en varias oportunidades en su carrera. No es, sin embargo, hasta ya entrada la década de los 40, que regresa a instaurarlo en el contexto de su diaria labor. Se trata del género del retrato y, en particular, tomando como modelos, a veces imaginarios, hombres ilustres de la historia o de la cultura. Estas efigies están concebidas con un intenso expresionismo que linda con la caricatura, casi todas de idénticas dimensiones, en óleo y sobre cartón. Equivalían para el pintor a los «divertimentos» de la obra de ciertos compositores. Eran un descanso, una tregua dentro de la disciplina racionalista a que forzaba el constructivismo. También era afán por rendir tributo permanente a la civilización occidental. Desde Pascal, Leonardo, Velázquez, Goya, Bach, Rabelais, Cervantes, etc., hasta Unamuno, Rimsky-Korsakoff, Cézanne, se extiende esta galería del saber humano que alcanza quizá el centenar de obras.

Escribe y publica «La Ciudad sin Nombre», «Historia de mi Vida», «Universalismo Constructivo» y muchos otros libros y folletos. A su vez, personalidades conocidas de la literatura le dedican estudios y trabajos diversos. El poeta chileno Vicente Huidobro, una de las grandes fuerzas líricas hispanoamericanas le ofrece una «Salutación» que es un breve texto poemático: «Ante la obra de Torres García —dice Huidobro— yo me siento cambiado en el color más puro, en la forma más sencilla. En medio de su obra vivimos en un mundo anticotidiano, maravilloso. Ella es extraordinaria, a fuerza de ser sencilla, de no buscar lo extraordinario sino lo simple, lo esencial, la primera palabra del ojo humano.» El chileno, más adelante, reafirma su admiración por la obra del uruguayo y añade: «Nos sentimos en medio de un mundo nuevo, de una constelación aparecida de pronto en nuestros cielos para enriquecer las miradas de la Tierra.»

El novelista cubano Enrique Labrador Ruiz le ofrece homenaje en un texto en el que, sin conocer al maestro, lo describe a través de comentarios escuchados a discípulos y amigos: «Hablan —dice Labrador— de sus ojos azules y de su blanca cabellera como signos ostensibles de su carácter. Era puro, acerado —sobre todo acerado— y de infatigable energía; un hombre en que el blanco y el azul casaban ideas, a veces un tanto candorosas, y la tenacidad que hace falta para llevarlas adelante.»

En una monografía publicada en París varios años después de su muerte, el crítico francés Jean Cassou comenta la labor del maestro y dice: «Hay un encanto en la imaginería de Torres García que procede del hecho de que su alma de geómetra es también un alma de poeta y de niño.» Más adelante, Cassou amplía su opinión y añade que es «hombre simple y puro, hombre del continente virgen que traza los primeros signos y los ordena de acuerdo con los primeros razonamientos plásticos que son el principio ortogonal y la medida áurea».

Según Torres avanza en sus ideas y su caligrafía de símbolos madura hasta sus propios límites, siente que su propio descubrimiento es un cerco implacable, que se le estrecha. Entre 1942 y 1943 cambia su paleta, le da nuevos bríos y sustituye los grises y ocres de sus austeros ejercicios, casi monocromos, por una gama brillante de tonos puros. La temática también se hace más risueña y local, como si intentara bajarla o liberarla del absoluto y acercarla a la tierra, a su tierra.

Ahora es Montevideo y su puerto, la palabra América, el ferrocarril de los muelles, la bandera uruguaya. Lo universal adquiere patente nacional pero sin desdeñar del todo su condición primera, porque no cambia la estructura, el emplazamiento ni el encanto primario de sus grafismos. Junto con la serie deliciosa de estas composiciones también sobre cartón de reducido formato, surge su trasposición a lo monumental de estas nuevas ideas, en los murales que ejecuta, ayudado por algunos discípulos, en la Colonia Saint Bois, un hospital en las afueras de la capital. Sin vacilar, puedo sostener que, junto con el Monumento del Parque Rodó, el maestro dejó en estos murales lo más cabal y definitivo de su labor. Los ejecutó directamente sobre la pared en esmaltes comerciales y el año pasado fueron trasladados a tela por el Gobierno del Uruguay, con motivo de la gran exposición retrospectiva que le dedicó el Museo Nacional, en Montevideo, para conmemorar el centenario de su nacimiento. Su intensidad cromática, con predominio de rojo y amarillo, resulta alucinante y vital: nunca el color había sido tan esplendoroso en la obra de Torres García. Era un verdadero descubrimiento para los que hemos conocido la mayor parte de su producción en gama neutra. En contraste con estos tonos ardorosos, Torres añadió al conjunto dos paneles dibujados en negro sobre una superficie caliza, relieve simulado, cuya tercera dimensión está indicada en el dibujo. Por su concepto constructivista, estos frisos sugieren un innegable dejo arcaico de nuestra América, como si el maestro tratara de extraerles la apariencia mágica de las metopas de Uxmal, de Totihuacán o de Tiahuanacu.

Este regreso al pasado formal precolombino, que se expresa con un lenguaje de acento actual, sitúa a Torres dentro del número de elegidos para la posteridad. Por haber sostenido una lucha defendiendo sus ideas, emanadas del orden y de la claridad, este hombre humilde y tenaz necesariamente pasará al sitial de los grandes, de los intocables. Sus descubrimientos en la plástica los divulgó desde su tribuna de acción y de prédica en Montevideo y los llevó, además, hasta la construcción de su propio hogar, que no pudo habitar sino por un tiempo limitado. En él introdujo sus principios plásticos con sentido funcional: en la casa de la calle Caramurú, erigida con modestos ladrillos, el constructivismo está, en rejas a cuyo través sus grafismos cortan el cielo; en relieves que activan la posible monotonía de las paredes exteriores; en el interior, donde dos pequeños vitrales se encienden con el sol y proyectan reflejos de su coloración ardiente. La casa se anima, pues, con el espíritu de su creador, con la proyección utilitaria de sus doctrinas.

A esta casa generalmente yo llego cada vez que visito Montevideo. Dentro hay muebles constructivistas diseñados por su dueño. Allí están sus libros, su radio, cuya cubierta externa fue también producto de su invención. Cuadros y esculturas de él y de sus alumnos. Está, con señorial jerarquía, doña Manolita, guardiana celosa de todo, principalmente de su memoria. Con ella y con sus hijos, me ha sido posible el intento de reconstruir la personalidad de este hombre de calidad máxima en el arte moderno de nuestro continente.

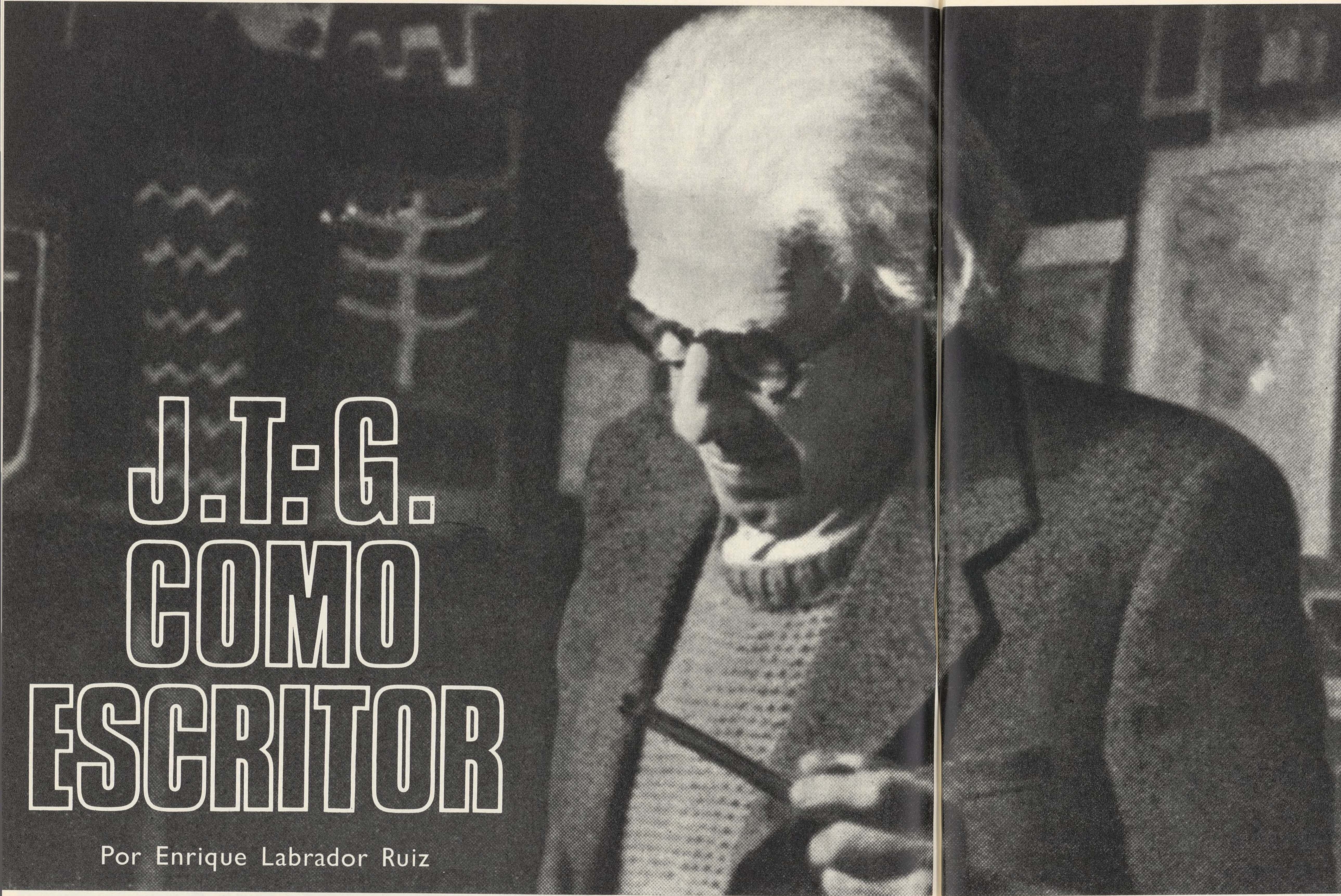
Ideas expresadas en las pictografías del padre, sirvieron para que Augusto y Horacio realizaran, en granito rosa, como el del Monumento Cósmico, formas libres también talladas, que velan el reposo de sus restos materiales. Estos custodios de piedra, plasmados con su propio concepto de creador, servirán para mantener vivo ese mismo concepto, en una etapa transitoria que bien podría ser de siglos, para iniciar la eternidad de Joaquín Torres García, el uruguayo que se empeñó en reivindicar la esencia plástica de América.

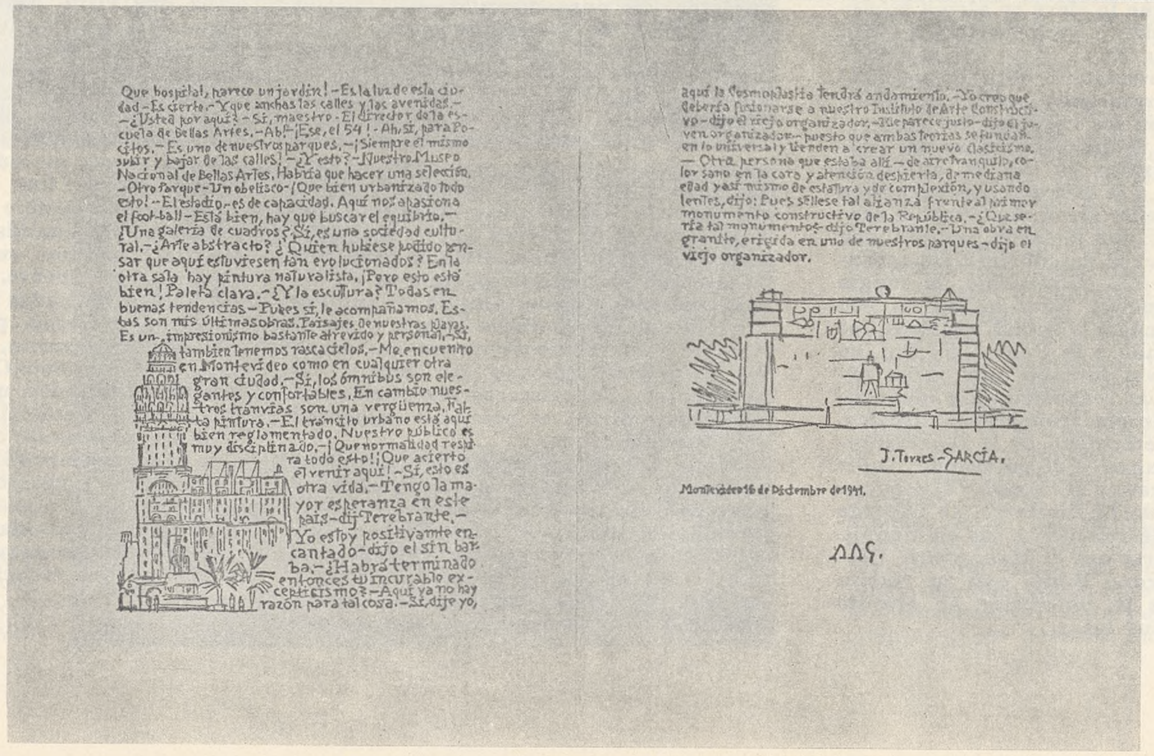
J. G. S.

LOS QUE LO CONOCIERON

J.T.-G. COMO ESCRITOR

Por Enrique Labrador Ruiz





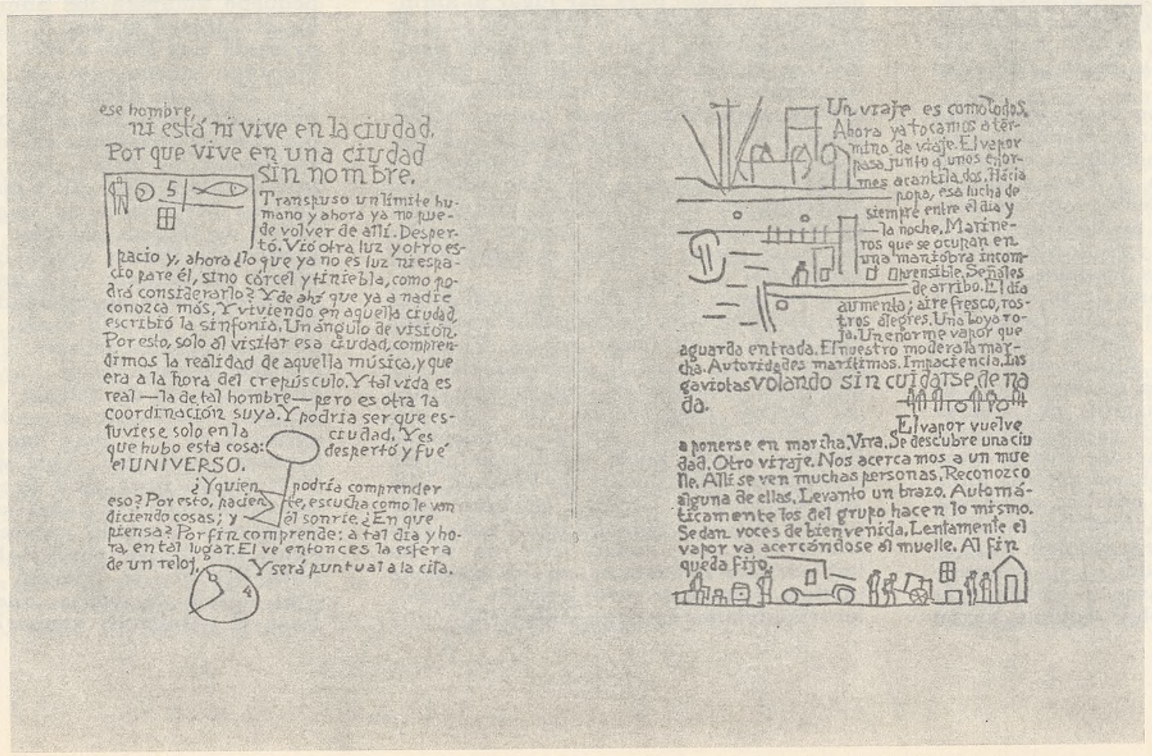
Que hospital, parece un jardín! —Es la luz de esta ciudad —Es cierto.— Y que anchas las calles y las avenidas.— —¿Usted por aquí? —Sí, maestro —El director de la escuela de Bellas Artes. —Ah!— ¡Ese, el 54! —Ah, sí, para Pocitos.— Es uno de nuestros parques. —¡Siempre el mismo subir y bajar de las calles! —¿Y esto? —Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Habría que hacer una selección. —Otro parque —Un obelisco —¡Que bien urbanizado todo esto! —El estadio —es de capacidad. Aquí nos apasiona el foot-ball —Está bien, hay que buscar el equilibrio.— ¿Una galería de cuadros? —Sí, es una sociedad cultural. —¿Arte abstracto? ¿Quien hubiese podido pensar que aquí estuviesen tan evolucionados? En la otra sala hay pintura naturalista. ¡Pero esto está bien! Paleta clara. —¿Y la escultura? Todas en buenas tendencias —Pues sí, le acompañamos. Estas son mis últimas obras. Paisajes de nuestras playas. Es un impresionismo bastante atrevido y personal. —Sí, tambien tenemos rascacielos. —Me encuentro en Montevideo como en cualquier otra gran ciudad. —Sí, los ómnibus son elegantes y confortables. En cambio nuestros tranvías son una vergüenza. Falta pintura. —El tránsito urbano está aquí bien reglamentado. Nuestro público es muy disciplinado. —¡Que normalidad respira todo esto! ¡Que acierto el venir aquí! —Sí, esto es otra vida. —Tengo la mayor esperanza en este país —dij Terebrante.— Yo estoy positivamte encantado —dijo el sin barba. —¿Habrá terminado entonces tu incurable excepticismo? —Aquí ya no hay razón para tal cosa. —Sí, dije yo, aquí la Cosmoplastia tendrá andamiento. —Yo creo que debería fusionarse a nuestro Instituto de Arte Constructivo —dijo el viejo organizador. —Me parece justo —dijo el joven organizador— puesto que ambas teorías se fundan en lo universal y tienden a crear un nuevo clasicismo. —Otra persona que estaba allí —de aire tranquilo, color sano en la cara y atención despierta, de mediana edad y así mismo de estatura y de complexión, y usando lentes, dijo: Pues séllese tal alianza frente al primer monumento constructivo de la República. —¿Que sería tal monumento? —dijo Terebrante. —Una obra en granito, erigida en uno de nuestros parques —dijo el viejo organizador.

J. Torres-GARCÍA.

Montevideo 16 de Diciembre de 1941.

ΔΔς.

Arriba, el maestro en su estudio. Las ilustraciones al pie de las páginas corresponden a dos muestras del trabajo excepcional que Torres García realizara al dibujar página por página «La ciudad sin nombre».



ese hombre,
ni está ni vive en la ciudad.
Por que vive en una ciudad
sin nombre.

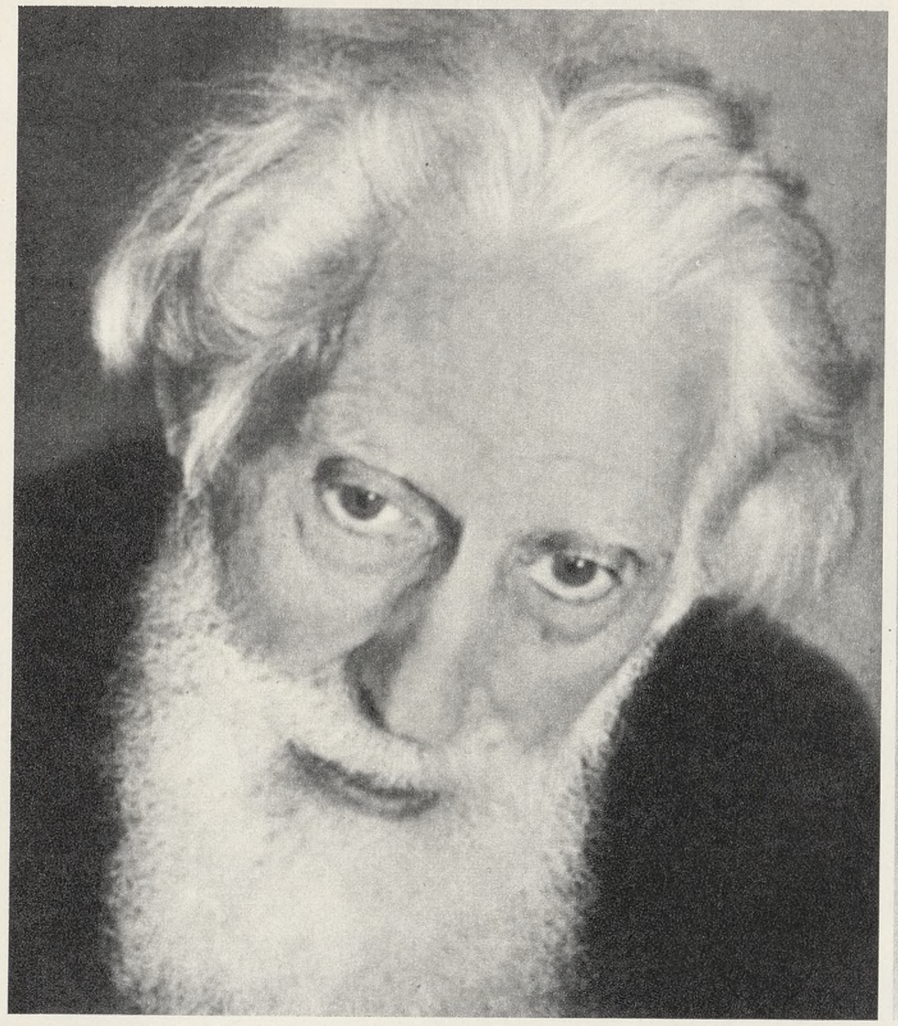
Transpuso un límite humano y ahora ya no puede volver de allí. Despertó. Vió otra luz y otro espacio y, ahora ¿lo que ya no es luz ni espacio pare él, sino cárcel y tiniebla, como podrá considerarlo? Y de ahí que ya a nadie conozca más. Y viviendo en aquella ciudad, escribió la sinfonía. Un ángulo de visión. Por esto, solo al visitar esa ciudad, comprendimos la realidad de aquella música, y que era a la hora del crepúsculo. Y tal vida es real —la de tal hombre— pero es otra la coordinación suya. Y podria ser que estuviese solo en la ciudad. Y es que hubo esta cosa: despertó y fué el UNIVERSO.

¿Y quien podría comprender eso? Por esto, paciente, escucha como le van diciendo cosas; y él sonríe. ¿En que piensa? Por fin comprende: a tal día y hora, en tal lugar. El ve entonces la esfera de un reloj. Y será puntual a la cita.

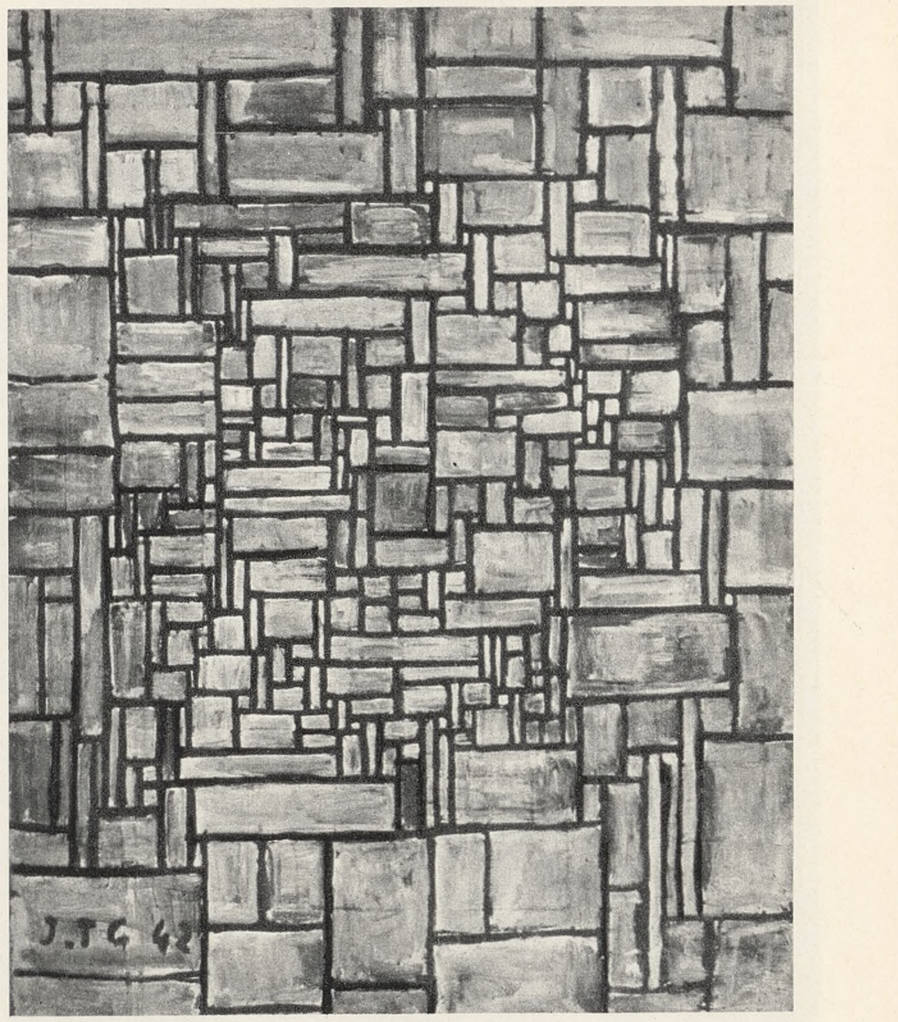
Un viaje es como todos. Ahora ya tocamos a término de viaje. El vapor pasa junto a unos enormes acantilados. Hácia popa, esa lucha de siempre entre el día y la noche. Marineros que se ocupan en una maniobra incomprensible. Señales de arribo. El día aumenta; aire fresco, rostros alegres. Una boya roja. Un enorme vapor que aguarda entrada. El nuestro modera la marcha. Autoridades marítimas. Impaciencia. Las gaviotas volando sin cuidarse de nada.

El vapor vuelve a ponerse en marcha. Vira. Se descubre una ciudad. Otro viraje. Nos acercamos a un muelle. Allí se ven muchas personas. Reconozco alguna de ellas. Levanto un brazo. Automáticamente los del grupo hacen lo mismo. Se dan voces de bienvenida. Lentamente el vapor va acercándose al muelle. Al fin queda fijo.

LOS QUE LO CONOCIERON







De derecha a izquierda: La meditativa y serena cabeza del artista, en un magnífico estudio fotográfico; uno de los dibujos de Barcelona en 1917, tinta sobre papel; y «Arte Constructivo», óleo sobre tela, de 1942.

J.T.G. COMO ESCRITOR

AQUELLAS personas que conocieron a Joaquín Torres García hablan de sus ojos azules y de su blanca cabellera como signos ostensibles de su carácter. Era puro, acerado —sobre todo acerado— y de infatigable energía; un hombre en que el blanco y el azul casaban ideas, a veces un tanto candorosas, y la tenacidad que hace falta para llevarlas adelante. Desde sus comienzos en Barcelona donde se formó junto a Mir, Nonell, Sunyer, Manolo Hugué, Pitchot y otros, frecuentadores todos de los «Quatre Gats» y de la sastrería de Solé (el cual coleccionaba cuadros y solía dar en cambio medianejos trajes) armó su tren de lid destinado a conquistar futuros. Porque el joven Joaquín, a quien Vinardell dio las primeras clases de dibujo, aun cuando había nacido uruguayo, o por lo mismo, deseaba pertenecer a Europa.

La frecuentación con escritores como Luis de Zulueta, Eduardo Marquina, Pijoán y Moles, en sus mocedades entusiastas, hicieron también a Torres desangrarse en letras. Es decir, contrajo otra dolencia fatal... Y así no dejó día sin ir anotando impresiones y recuerdos, dimes y diretes, anonadantes inepcias, y lucía muy bonita en la solapa de su chaqueta (casa Solé) la gardenia que llevan los hombres de espíritu. Entre plumas y pincel, entre disputas y acuerdos, entre tratos y contratos, pasa en Barcelona sus buenos años de formación, de concreción, de afirmación y de revolución. Porque no hay que olvidar que don Joaquín muere todavía ardiendo en grescas anticonvencionales, no las mismas que armó por el rumbo de Mataró hacia 1890, pero sí de propio origen: el ansia de modificar la vida, suspender su eje diamantino y hacerlo descansar de modo más válido, sobre ésta, sobre aquella razón menos vigilada de cordura. Y ya estamos aludiendo a un libro que hizo imprimir en Montevideo, «Historia de mi vida», hacia 1939, el cual abarca un buen trecho de mundo europeo y americano.

Curioso es el comienzo de estas «memorias». El se presenta así: «J. T. G.» se llamará el personaje principal de esta historia. Vio por primera vez (si es que vio en aquel momento) la luz de un quinqué —pues nació a las 12 de la noche— el 28 de julio del año 1874— y en la ciudad de Montevideo, capital de la República del Uruguay—. A este propósito, recordaba su madre, que había tenido que privarse de un excelente guisado que ella apetecía mucho, para dar lugar al alumbramiento... Y siempre hablando de él en tercera persona vemos su infancia aguijada en el fondo de un almacén (aperos de labranza, muebles, comestibles, ropas, armas...) propiedad de su padre, catalán emprendedor; y vemos a Pinotta, la moza italiana que su madre le deparaba a cuidarle, y vemos a ese niño mirando un eclipse de sol, un cometa, «tutto pelle ed'osse», con lápices de colores ya, atisbando el color, la línea, el sesgo de su vocación.

Avanzando en el libro nos encontramos con una serie de pequeñas experiencias hasta desembocar en las safacocas con el medio español, determinado por despiques emocionales, reticencias, francas pullas, desgarrones. De todo ello han quedado, como de su estancia en París y Nueva York, unos aguafuertes singulares. ¿Qué cuenta de Picasso? ¿De Barradas? ¿De Utrillo? Vayamos por partes, esto es, cada cosa en su sitio. «De Darío Regoyos —anota él— no se ha hablado bien ni bastante, no se le ha hecho justicia. Aparte de otros artistas españoles (expatriados artística y materialmente de España) Regoyos, después de Goya, queda el pintor español más fuerte. Quizá nadie ose decir esto, pero es la verdad. Ni Zuloaga, ni Rusiñol, ni Anglada, ni Casas, ni Sorolla, ni ningún otro, comprendido los Fortuny, los Madrazos y los Martí Alsina, ni en cuanto a pintor, ni como personalidad robusta, pueden igualársele. Entre todos ésos siempre Regoyos quedará el más personal, el más español, y el más pintor...» Es un acierto de sinceridad, de valentía. Hablando de Eugenio d'Ors: «Torres escribía —iba definiendo una porción de cosas— y entonces —1913— publica su primer libro, «Notes sobre Art», que fue muy bien recibido. Este pequeño volumen iba adornado con algunas viñetas al boj. Y cuando Torres presentó este libro a Ors, éste lo estuvo hojeando mucho rato, sin decir palabra, y al fin se lo devolvió diciéndole: «Los bojes están muy bien.» No podía soportar que Torres invadiera su jurisdicción de teorizador de arte... Una estampa del peruano Baca Flor: «Este pintor tenía una curiosa historia, y su aparición, en el taller de Torres García, fue un poco misteriosa. Estaba una noche tranquilamente reunido con unos amigos, cuando entró un señor acompañado de una señorita. Dijo que allí venía, recomendado por una galería de arte, y que deseaba ver qué pintura hacía por ver si podía encomendarle un retrato. Dijo también ser un comerciante en maderas y que no entendía de arte, pero que le gustaba la pintura académica. ¿Qué va a enseñarle Torres si no tiene nada de eso? Se lo dice con franqueza y le muestra algunos retratos que debieron parecerle bocetos a aquel señor y no cosa acabada. Pero el buen hombre se interesa y quiere ver más... Deja sus señas, que son: Carlos Baca F. ¿Quién le conoce? Uno de los amigos allí reunidos cree recordar ese nombre, un pintor muy raro que habitaba en Down Town, que retrata a millonarios —que tiene un portero negro— que es un misántropo. Al día siguiente se presenta la señorita con esta embajada: «Dice el caballero que les invita a todos a una comida y que vendrá él a buscarles personalmente, mañana por la noche...» ¿Qué sucede aquí? Basten estas cuatro líneas: «En unas tazas sirven algo, un líquido amarillento —¿es consomé? No, cocktail clandestino... El señor Baca comienza a hacer el elogio de Torres García en términos tales que él casi se ruboriza. Luego el discurso cambia de tono, y entonces comienza a decir tales horrores de Torres que éste se levanta para marcharse.»

Encuentra a Picasso en París, le recibe con los brazos abiertos, gran admiración para su obra, para su espíritu nuevo; se hace una cita, él acude y Picasso manda a decir con la criada que no está. Odios, rencores eternos. En cambio ¡qué buen recuerdo para Roberto Payró, el escritor argentino, y para Isaac Albéniz, el gran músico, a cuyos hijos da lecciones de dibujo! Son amistades verdaderas —dice él—. «Había en Barcelona dos Utrillos pintores —cuenta en otra parte—, el bueno y el malo. El bueno era Miguel, el amigo de Casas y Rusiñol, y el otro, que respondía al nombre de Antonio, era el malo —nulo como pintor, y mediocre como dibujante—. Pues bien, ese hombre por su fidelidad al catolicismo y al catalanismo, obtuvo la plaza de maestro de ceremonias en la Diputación (de portero mayor, como allí se decía) y aunque había sido uno de los tantos amigos de Torres ahora era enemigo encubierto.»

Y por último esta estampa: «Barradas era uruguayo, como Torres. De estatura regular, tez pálida, cetrina, cabello muy negro. Mucha movilidad en todo él —mucha expresión— acudiendo siempre al lápiz para completar su argumentación —conversación interminable y siempre creación— abundancia de ideas y de imágenes; entusiasmo, originalidad y siempre sin distraerse —hablando de pintura—, no existía para él otra cosa. Tenía una pasión exagerada por el café y esto debía hacerle muchísimo daño, pues absorbía cantidades enormes. No era hombre sano, y esto se veía en seguida...» Luego añade: «Varias veces había pedido ayuda al Uruguay, pero como allá le tenían por loco, nada quisieron hacer por él. Sólo en el último momento, cuando ya se moría irremisiblemente, le mandaron un socorro para que se repatriase, pero al mes o poco más de llegar a Montevideo sucumbió.»

Sin ningún subterfugio diremos que escribió infatigablemente, si no tanto como pintó, por ahí, por ahí... La nómina de sus libros alcanza títulos como éstos: «El Descubrimiento de Sí Mismo», «La Tradición del Hombre Abstracto», «Metafísica de la Prehistoria Sudamericana». ¿Se atrevía él a repetir con Max Jacob que el misterio está en esta vida; la realidad en la otra? Ah, ¿pero no hemos hablado todavía de su «Universalismo Constructivo»? Son más de mil folios donde se tratan mil asuntos, en forma de lecciones y con los indispensables dibujos que su mano no puede contener. 150 capítulos rotundos, desde el año 32 al 42 y donde hay un «Calidoscopio» que termina con un poema algo deshilachado, caótico y digno de observación:

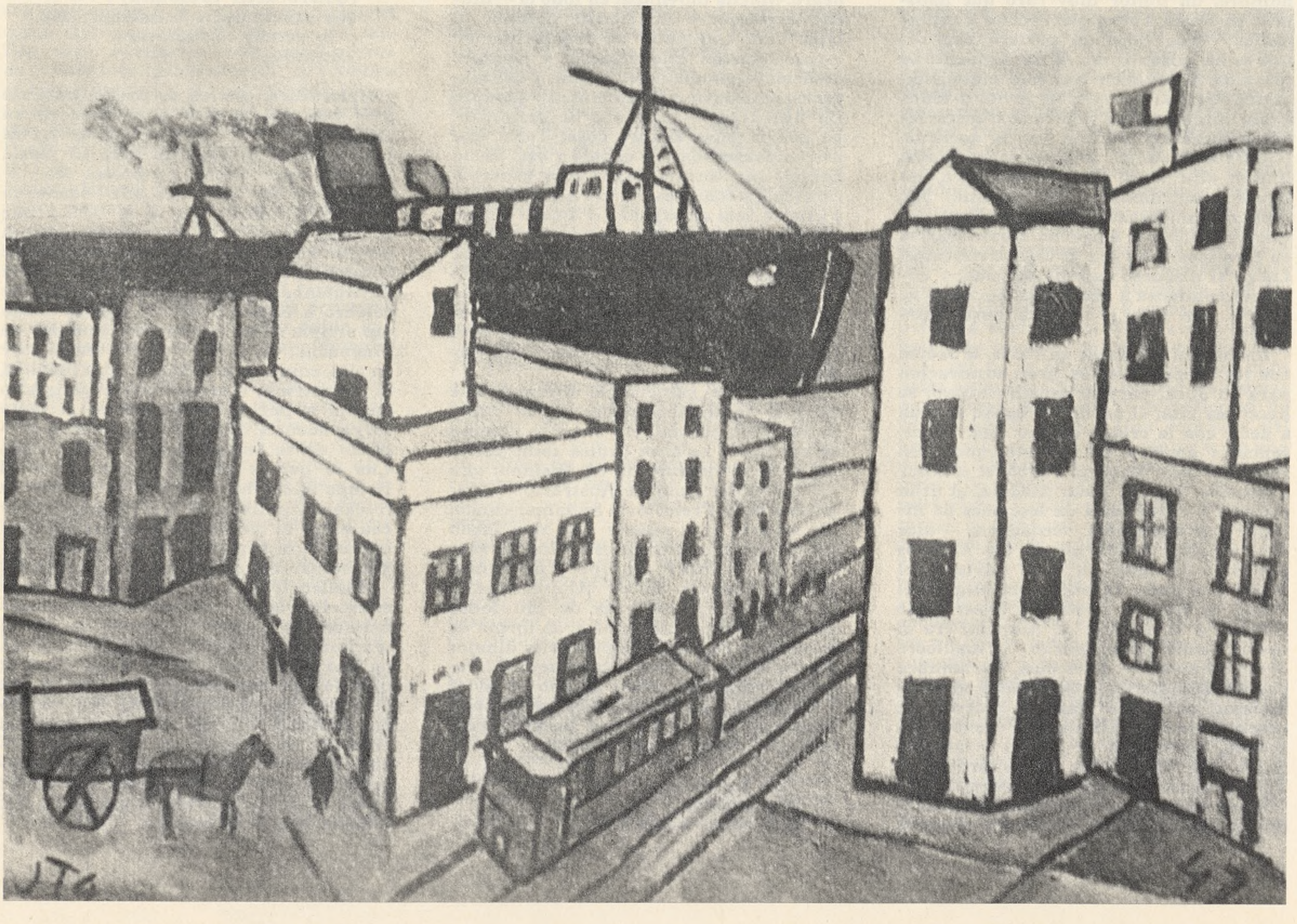
Tres palabras
tres sonidos
tres cubos blancos
a distancia simétrica
(quiero decir armónica)
son exactamente la misma cosa
y lo demás es literatura.
¿Estamos?

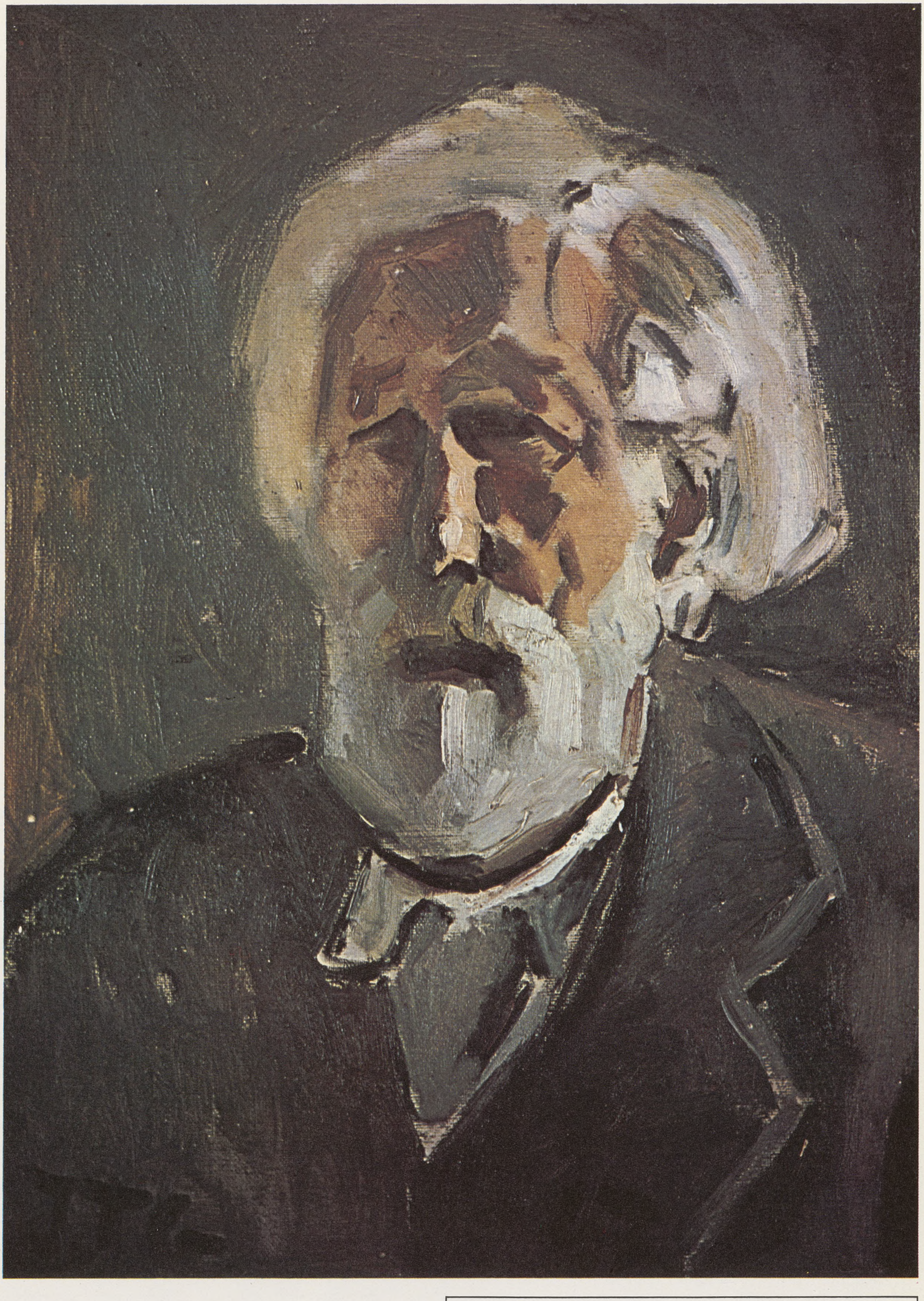
(Literatura, esto es, su pasión paralela a la pintura; la otra naturaleza de su expresión; de lo que no pudo jamás prescindir a lo largo de toda su vida... «Literatura»... Dicho así parece feo.)

Pero con ser este libro una hazaña, su verdadera hazaña está en la ficción que él llama «La Ciudad sin Nombre». Esta novela algún día será tan importante como la Biblia de 42 líneas, la gran Biblia de Gutenberg cuyo quinto centenario se celebró a fines del año 55, por la razón tan simple de ser la obra del artesano de Maguncia... ¡al revés! Pues en vez de usar en ella, como sería natural, tipos móviles, el industrioso Torres García caligrafió página a página, metiendo en el texto sorprendentes ilustraciones, todo el producto de su imaginación... y algo más. Con lo que se plantó bien atrás en el tiempo hasta hacer difícil la lectura (a trechos imposible) de esta inacabable lucha entre el hombre y el individuo, que está en la misma esencia del Cosmos, según su parecer entre recatado y atrevido.

Alguien le dijo en sus comienzos que el escribir le perjudicaría mucho. «Contentaos con pintar». Sólo que no vio el territorio prohibido y siguió viviendo en los dos hemisferios de su brega. Para él todo lo que no fuera volición se volvía pura ancheta, pacotilla vital, ese residuo de aljófares inútiles con que algunos entretenidos se coronan la vanidad lucidora. Murió en 1949, ya más simplificado: empezaba a firmar con dos torres y una G, pero sin dejar en paz la pluma, todavía listo a la batalla.


JTG
44
38

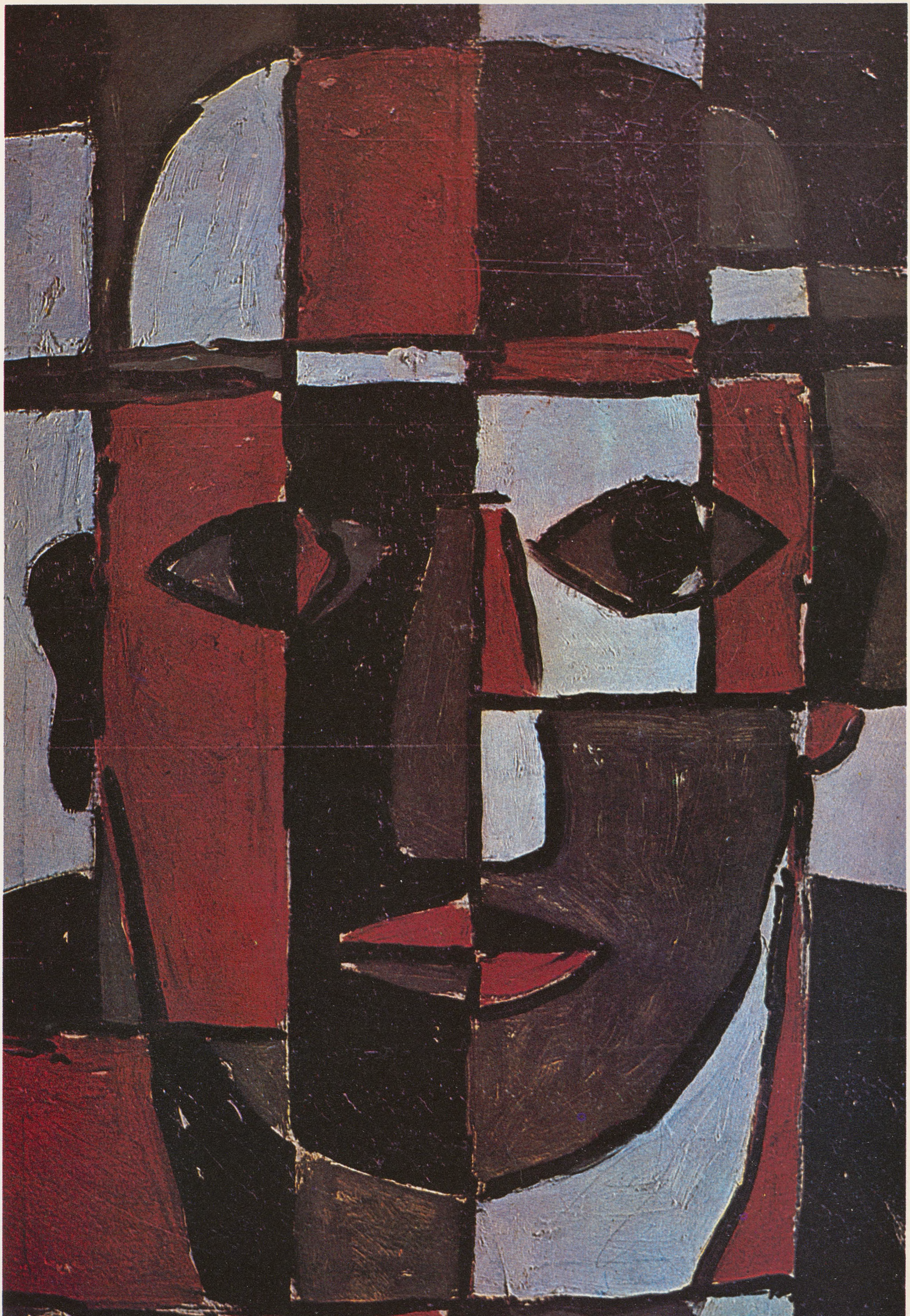

JTG
47



En la página opuesta: dos obras muy significativas de Torres García: arriba, «Naturaleza muerta con pirámide blanca», óleo sobre cartón, 1944 y debajo, «Escena callejera en perspectiva con el puerto y un barco negro», óleo sobre tela, 1947. En esta página, otro autorretrato, óleo, en 1947.



Retrato de la esposa del pintor, óleo sobre cartón, en 1917. En la página siguiente, «Retrato constructivo», óleo sobre cartón, 1946.





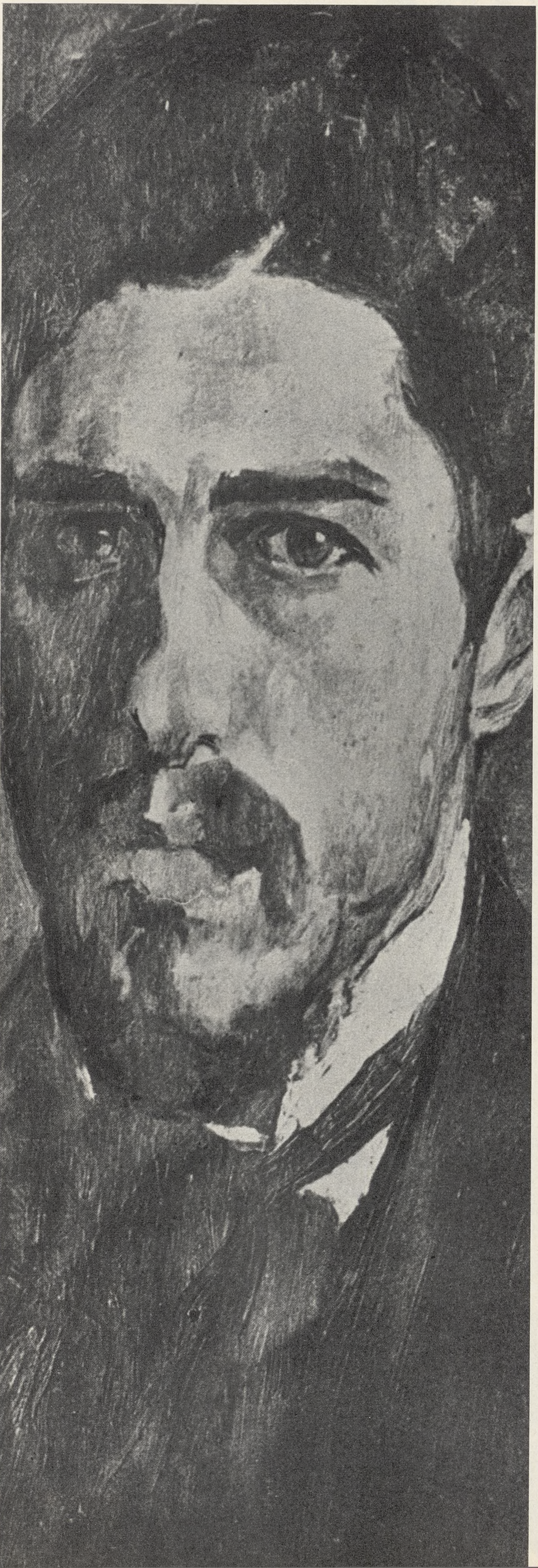


Estas dos reproducciones presentan una síntesis de la evolución de Torres García: arriba, «El puerto», óleo de 1941, en la plena madurez del maestro; debajo, un óleo de 1909, «Evocación griega», donde está también la mano del gran pintor que fue siempre Torres, pero dentro de una concepción de la estructura del cuadro completamente distinta.

MI AMIGO JOAQUIN TORRES - GARCIA

Por
ENRIQUE
AZCOAGA





LA figura de mi amigo, el pintor uruguayo-catalán, Joaquín Torres García, cuya exposición antológica se celebró hacia 1973 en las salas altas del Museo de Arte Moderno, fue en los no muy lejanos años treinta, la de un espíritu «furioso» —en expresión de Cassou—, la de un poseído, la de una criatura empeñada en hacer ver a la gente, lo que las gentes por aquel entonces no veían con demasiada complacencia.

Eran los tiempos que en otro lado he llamado «primera vanguardia española»; el academicismo conservaba el cetro de sus conceptos estancados, y todo lo que supusiera rebeldía, afán de novedad, deseo de crear un arte suficientemente moderno, era darse de bruces contra la pared.

Cuando Joaquín Torres García cayó por Madrid, después de sus heroicas aventuras catalanas, el horno no estaba sencillamente para bollos.

Hacía varios años que se había celebrado la «Exposición de Artistas Ibéricos»; jóvenes que hoy siguen —ya maduros— en la lucha, desde posiciones incluso encontradas, instalaban dentro de la sociedad española las trincheras de sus rebeliones artísticas, pero no había un clima para escucharle, y mucho menos para seguirle, a quien consideraba a Picasso fenómeno superado, y no hubiese hecho los aspavientos que tantos hicieron, cuando se celebró la primera y única muestra del malagueño, en la Carrera de San Jerónimo de Madrid.

Joaquín Torres García repartía sus «Guiones», un folleto teórico no muy inteligible, a todos aquellos que escuchábamos sus invectivas, por cafés y cenáculos de la más diversa clase.

Su vitalidad, su ardor de apóstol artístico, pretendían trastornar a quienes andábamos quizá más preocupados de lo político que de otros asuntos, pero lo cierto y verdad es que aquella criatura, cuya obra ha podido contemplarse en un resumen antológico importante, conoció la indiferencia e incluso dicterios y burlas, en un mundo intelectualmente inquieto, pero quizá dispuesto por muchas razones, para que el grano del sembrador apasionado, muriese de inanición.

Recuerdo, como si fuera hoy, el deseo de conseguir conexiones que Joaquín Torres García ponía en juego, para demostrar particularmente a los jóvenes que su predicación artística no debía admitirse como un gesto gratuito. Pasados algunos meses de su muestra en el Museo actualizó su afán de que los jóvenes estudiásemos matemáticas, y lo que le sorprendió que un niñato como el que con tanto respeto le escuchaba, se desenvolviese con algún conocimiento de causa, en órbitas algo distanciadas de la literatura y la expresividad.

Los poetas le tenían una particular prevención, como si lo que Joaquín decía, necesitase acreditar sus orígenes. Los pintores, en un momento inicial, preocupados en exceso de abrir caminos expresivos de muy diversa índole, no entendían que en nombre de «lo moderno», se pudiera venir como Joaquín venía, de realidades cargadas de significación y valor. Esto hizo que sus amigos, que no fuimos muchos, supiésemos de su temple, de su vehemencia, de su fe de apóstol de las artes. Y que, entre peleas y aceptaciones, discursos y polémicas constantes, fundásemos una amistad con la que concluyó nuestra guerra civil, tras la que tanto le recordamos en conversaciones inolvidables, con Eugenio D'Ors, uno de los pocos que desde el primer momento creyó en su magnífica personalidad.

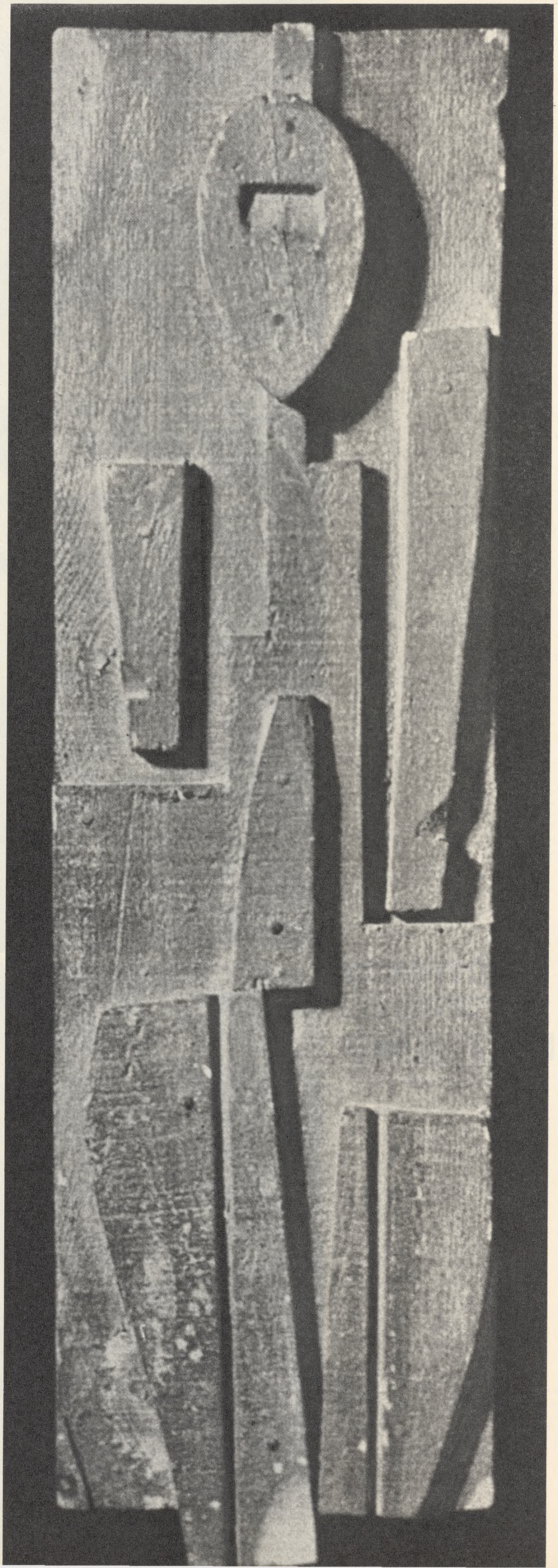
Joaquín Torres García, aparte poseído por sus convicciones, era muy cascarrabias, atrozmente discutidor, incapaz de detenerse frente a lo convencional en ninguno de sus planos. Este quijote uruguayo, cuya prédica recorrió diversas latitudes sin cuajar a lo pleno en ninguna, no sabemos cómo pudo entenderse con su compatriota Barradas, pero sí lo mal que generalmente caía a quienes probablemente no le perdonaban su sinceridad y su altivez. La expresión «echao p'alante», no cuadraba a quien vivía en tensión absoluta y en lucha carente de cuarteles. Decir que el suprematista y adscrito al más exigente constructivismo era un constante polémico, no es decir demasiado si se recuerda la manera briosa, desbordante a que Joaquín Torres García se entregaba, para pintar, discutir, comentar o hacerse problema de cualquier problema artístico en general. Luchó con la vida, con una dignidad, con un riesgo, que en el recuerdo se nos hacen ejemplares. Y todo para continuar por un camino, perfectamente coherente, perfectamente explicado en la exposición Antológica que en el año aludido se celebró entre nosotros, teniendo tiempo para la creación y la lucha, como pocos de los que tienen que dividir su vida a la fuerza, entre la manera de ganarse el dinero, y la forma personal de crear.

Valoraba la creación ajena, pero sin desbordarse en el elogio, cosa que contribuyó a que no contase con demasiados amigos. Reconocía lo heroico como pocas personas, porque Joaquín Torres García consideraba que la única manera de responder dignamente a la vida, cuando el hombre advierte en sí la posibilidad creadora, es imponiéndose heroicamente a las diferentes inercias administradas por los mediocres. Resultaba curioso, con su aspecto maduro y siempre venerable, verle enzarzado en toda clase de conversaciones, dispuesto a imponer criterios artísticamente revolucionarios. Y maravillante para quienes por entonces éramos jóvenes, contemplarle rodeado de la indiferencia que le rodeaba, dispuesto siempre a persuadirla, a dominarla, a hacerla tierra fértil, como consecuencia de su azacaneo continuo.

Joaquín Torres García corrió siempre el riesgo de que se le considerase un espantapájaros, puesto que creía como pocos artistas modernos en la necesidad de combatir lo que destrozaba y en la urgencia de lo que destruía. A Joaquín, como a los verdaderos héroes del espíritu, le importaban un pimiento sonrisas y desprecios, entregado como siempre estaba a seguir por su camino, y a encaminar a quienes, deseosos de novedad y de lenguajes vivos, consideraban muerto el tan cultivado por académicos reverentes, empeñados en declararse herederos exclusivos de lo tradicional. Era curioso el aplomo, la seguridad con que ante los jóvenes de entonces, se sentía el más joven. Y por demás simpático, verle despreciar lo que tantos espíritus incontrastados mitificaban, convertido en un viento feraz de la vida artística española, un tanto enemiga de mutaciones radicales.

Cuando pasado el tiempo conocí a la poetisa Esther de Cáceres, y me hablaba de Joaquín como lo que fue, como un visionario importante, recordé con ella y la gente uruguaya, lo que el gran pintor había sido en el área problematizada del arte latinoamericano. Con su fe, con su coraje, con el fuego penetrador de una mirada, dispuesta siempre a acariciar originales horizontes.

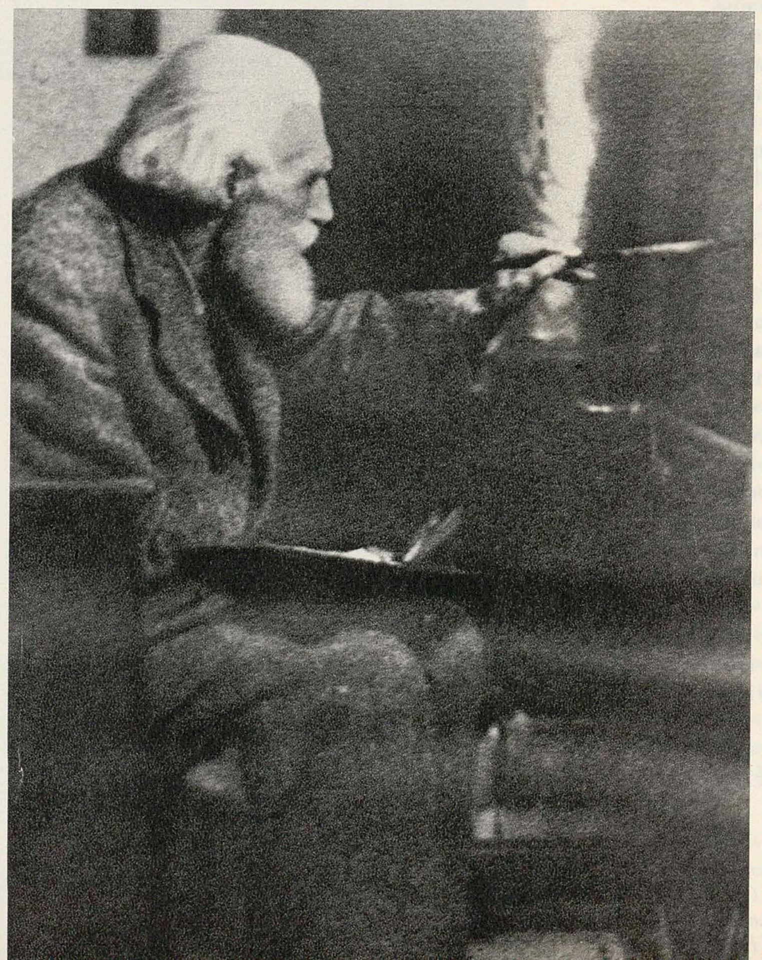
E. A.



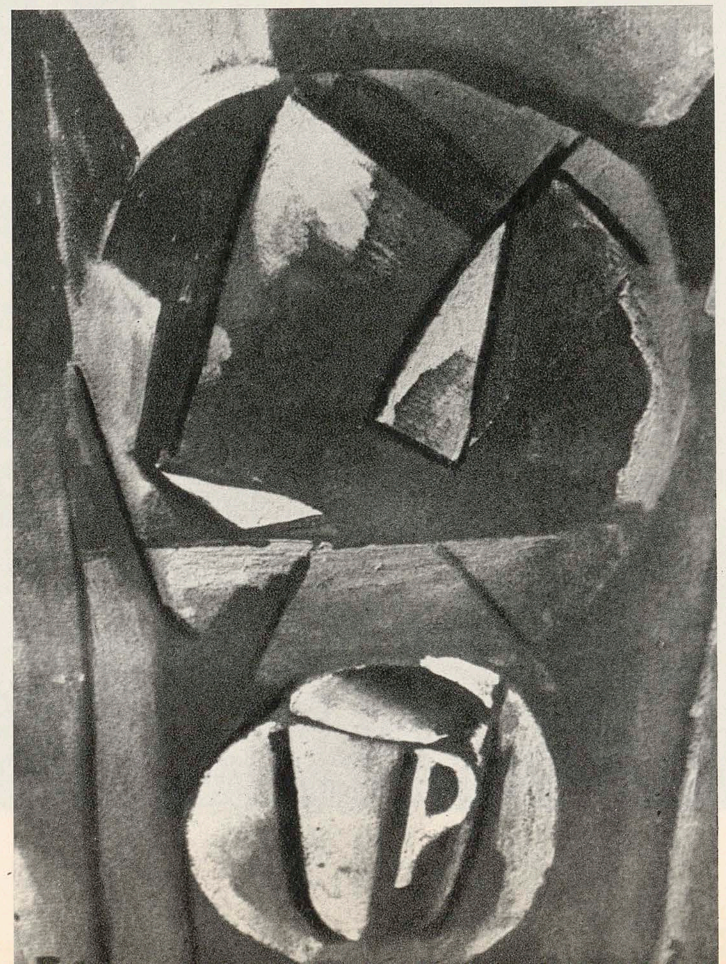
Joaquín Torres García se autorretrató varias veces a lo largo de su existencia. Ahí está su autorretrato del año 1900. En esta página, su aplicación de lo constructivo a la madera. Obra de 1931.



En el centro, «Composición con Adán y Eva», obra de 1928. Debajo, foto del maestro, pintando con la zurda, como lo hiciera desde niño; en la página siguiente, «Naturaleza muerta con taza», óleo sobre cartón, de 1924.

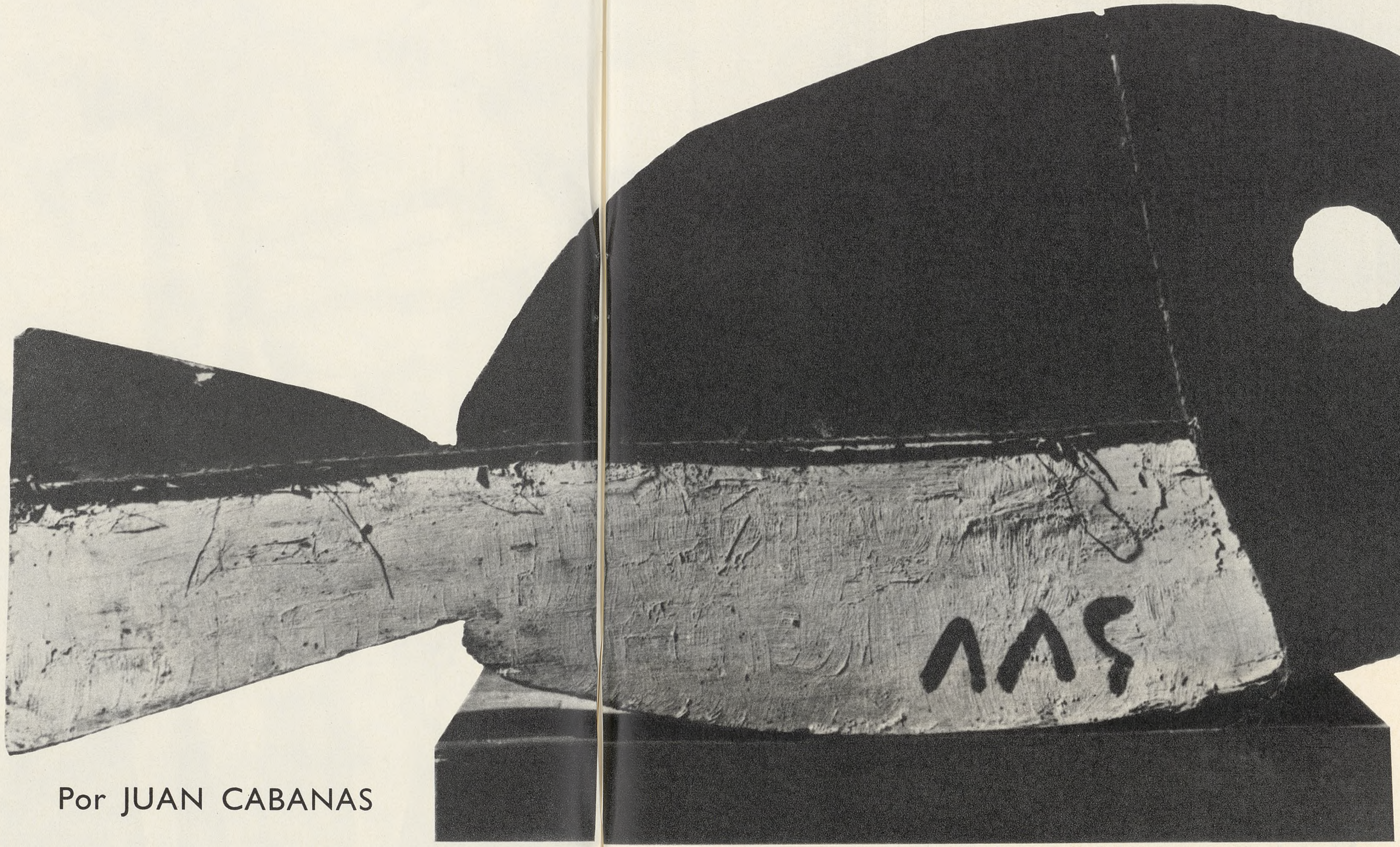


LOS QUE LO CONOCIERON



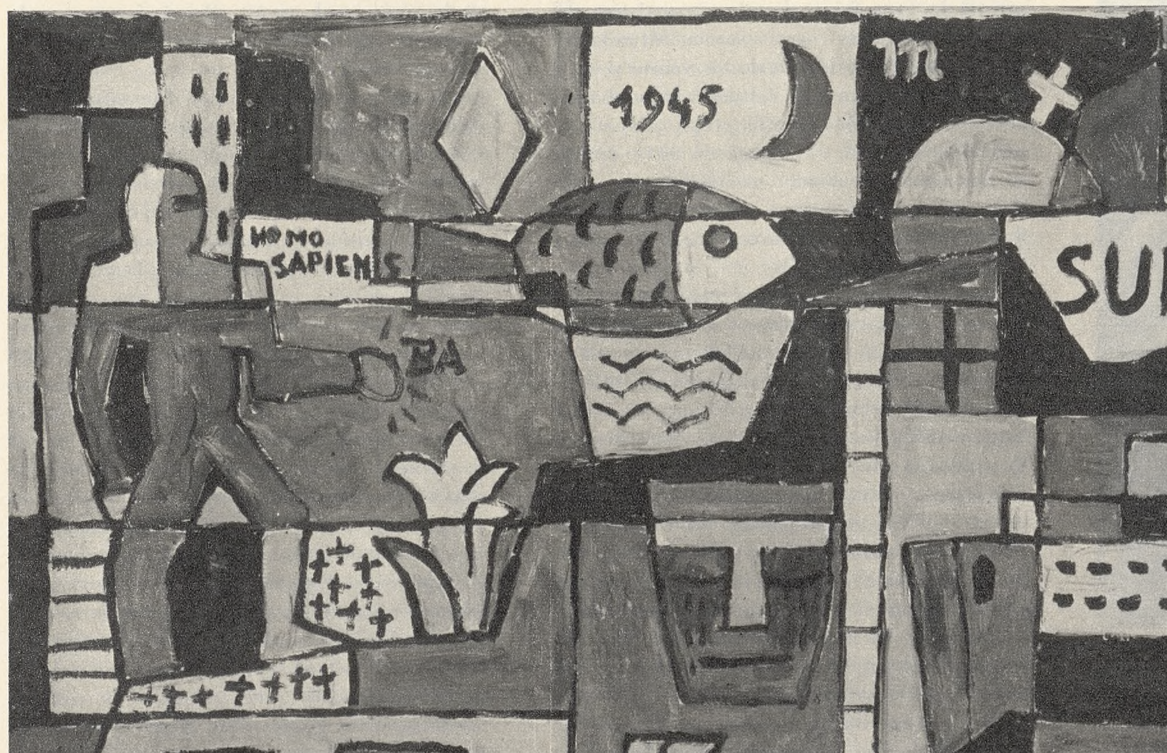
MI AMIGO JOAQUIN TORRES-GARCIA

EL PEZ DE TORRES-GARCIA



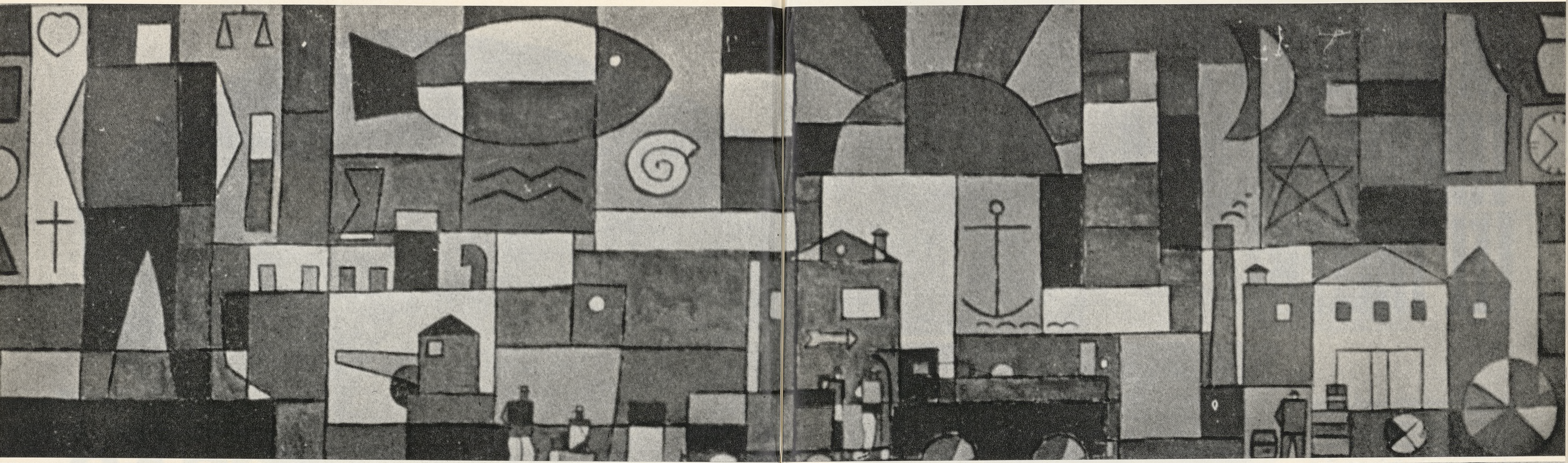
Por JUAN CABANAS



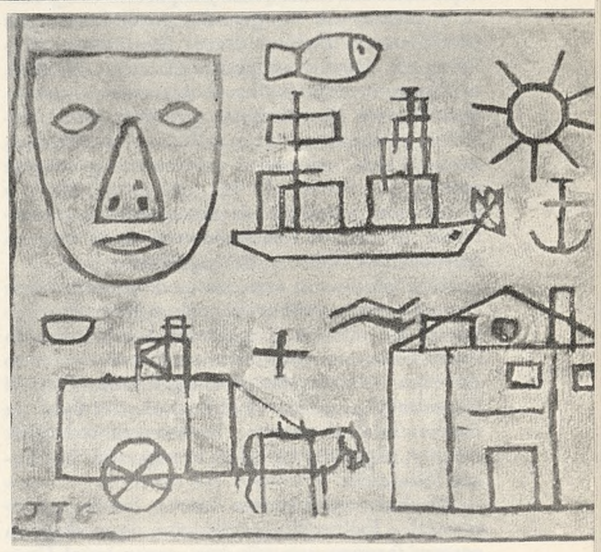


El pez es uno de los símbolos constantes de Torres. En su artículo, el pintor vasco-peruano Juan Cabanas obtiene de ese símbolo toda una apología de la obra del uruguayo.

LOS QUE LO CONOCIERON







EXISTEN tales yuxtaposiciones en la pantalla de mi memoria visual, que ni por casualidad alcanzo a enfocar con la requerida nitidez la gran figura humana y artística del maestro Joaquín Torres García, situada en París, allá por la década de los veinte y en el surrealismo que me tocó subsistir. Sin embargo, a veces creo atisbar, aunque, repito, no con la suficiente claridad, una figura sin rostro en que se destaca, inmaculado, un chaleco de color claro que, en mi íntimo ser está asociado al ilustre uruguayo, que conocí cuando yo era mozo y, él, cincuentón.

Soy muy dado a prender, con relativa frecuencia, mi pantalla mental e incursionar en el fascinante mundo de la imaginación, ya sea en tiempo pretérito, presente o por venir, reconociendo como reconozco en este juego espiritual la propensión potencial hacia el desasosiego y la confusión que, en la mayoría de las veces, alcanzan a vencer la alegría de un descubrimiento insólito e inesperado. El esfuerzo espiritual requerido en el juego, sustrae del gesto, de la fisonomía de un objeto cualquiera, en circunstancias de lugar, espacio y tiempo preestablecidas, la figura humana requerida. Esfuerzo inútil, en este caso, ya que al uruguayo no le puedo traer a un primer plano en la pantalla del recuerdo, después de medio siglo de haberlo conocido. Dejémosle pues en la neblina del tiempo ido, ya que otros personajes, entrañables personajes de mi vida parisina, invaden insistentes la pantalla... Como sombras lejanas aparecen otros personajes, anónimos personajes, pero en quienes algo reconozco de mí en ellos, al igual que el pez, la llave, la botella, el número, el ancla y el chaleco de Torres García. ¿Por qué la insistencia del símbolo en mi espíritu y no la raíz misma del hombre, del pintor, en su figura humana, real, viva? ¿Por qué me acuerdo tanto de sus chalecos y sus símbolos y no de sus ojos, nariz y gestos?

En mi pantalla a Joaquín le confundo con Juan Gris, con George Braque o Vicente Escudero. ¿Será porque Braque llevaba boina y él no? Llegué a París con diecinueve años y una boina; la boina no era para mí: a Gómez Carrillo se la entregué por encargo de mi padre.

En el conjuro metafísico eludes, Torres García, claridad, perfil y gesto. Tú que eras roca que crece, roca fecunda; tú que eras telúrico, atlántico; ocre, gris, blanco y negro; barco, ermita de campo, botella sin reflejos, número que no encerró al poliedro, pero sí triángulo, cerco y círculo; cúpula esclarecida, cúpula que es una y sin luna; luna que no tuvo cabellos cuando «las muchachas en flor» saltaban a la comba en los jardines floridos de Viñes. Como americano que eras, y de gran estirpe, olvidaste glorificar el cinabrio en su esplendor cardéneo, porque no fuiste cóndor: fuiste pez y eso es más misterioso y profundo. Con ser roca que crece, roca fecunda no contemplaste el espargiro engalanado de insectos fosilizados, peces pequeños y conchas marinas en la grupa de la gran cordillera; ni reventaste, con las yemas de tus dedos las burbujas seculares de los ríos de lava en las faldas de los volcanes. Pero, ¿qué importa? tú eras y sigues siendo roca que crece, roca fecunda, pez primero, misterioso, eterno.

Tu pez, por la rue Madame a la cita con Zervos. Yo recuerdo a Torres García sin folklore y sus chalecos de colores. Tú, en mi yuxtaposición cinematográfica, apareces como si fueras Juan Gris, Braque, Escudero o Buster Keaton, o pez, que es mejor. Sabías, ahora lo sé, del pez de los boras, ésos que habitan en las cercanías lejanas del gran río Marañón; sabías de las novias guaraníes que adornan sus tocados con luciérnagas vivas en las noches de ensueño. Sabías de las escamas de los peces y de las alas de los escarabajos de reflejos mil, convertidas en preciadas prendas festivas y, también, para otros actos trascendentales y eternos... Pancho Cossío, santanderino-cubano o cubano-santanderino, como queráis mejor, gustaba cantar: «Salga pez o salga rana—Buster Keaton anda por las ramas.» Bores, Caneja, Dalí, Buñuel, González Bernal, Juanito Esplandiu, Viñes, todos pintábamos al pez... pero no al pez de Torres García, ése que, los gatos regalones de Foujita le hacían el amor por los tejados, en las noches que se encendía la torre Eiffel de luces Citroenn. Tú sabías, Torres García, de los novios cabalgando por los aires, sobre un gallo esplendoroso, pájaro de fuego de Strawinsky, y sobre el Sena el pez con ojo humano, grande, inmenso, desde Notre Dame hasta el Boulevard Raspail de largo: Chagall gustaba del pez también, y del violín, y de las vallas con ramilletes de novia. Chagall: gallo con ojos de novia.

Marinetti, sin embargo, no descubrió el pez en su oda «33» y, dijo, que un automóvil lanzado a la vertiginosa velocidad de 110 kilómetros a la hora, era más bello que la Victoria de Samotracia. A Chirico se le convirtió en pez el humo de su locomotora en el atardecer renacentista romano, y Jean Cocteau pintará un inmenso pez en una ermita pueblerina de la Costa Azul, pez con ojos de mujer también. Para Federico García Lorca los ojos de Buster Keaton son «ojos de culo de vaso». Para Buñuel que, con Dalí, acariciaban ya el «Perro andaluz», «Buster nunca buscará hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periclitado».

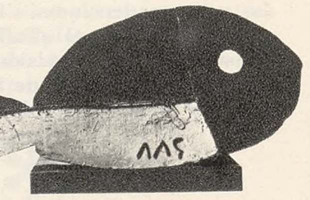
Joaquín Torres García sabía que los peces lloran, y en casa del Príncipe de las Letras Francesas González Bernal, Caneja y yo, comíamos espaguetis y hablábamos de cosas serias. Nicanor Zabaleta y yo ganamos primeros premios en un concurso de charlestón y nos regalaron, como premio, un pez rojo de latón con ojo azul de cristal.

En el gran baile de L'Orde Torres García no llevaba a la espalda su gran pez, ni Foujita sus gatos, ni Chagall sus gallos, ni Severini sus palomas con bandolinas, ni Carrá sus cubos ni cilindros... Pero Joaquín llevaba su chaleco de colores y las modelos de La Grande Chaumières, grandes collares de caracolas, conchas, perlas falsas, algas y cabezas de peces metálicos en cascada, sobre sus nacarados senos desnudos...

Regresaste, Joaquín Torres García, con tu pez a la espalda a tu tierra americana, y tu voz se hizo lección. Tu obra, tu ser mismo, involucrado en el rigor de la disciplina creativa, diaria y varia. Ancla, botella, signos antiguos de significación enigmática; singladuras sin horizonte; lúcida abstracción sin trampa ni cartón; presencia del cosmos en la gran aventura de la invención constructivista abstracta; piedra que crece y fecunda.

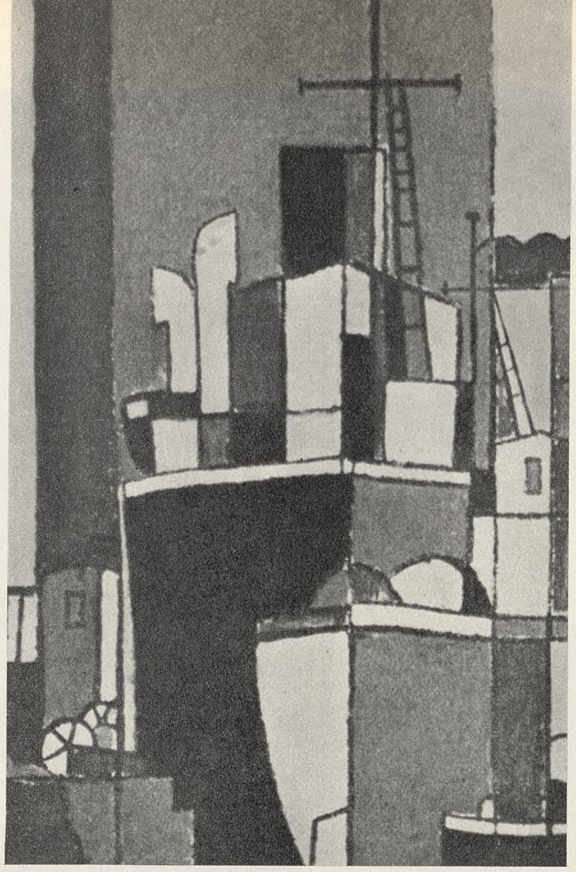
J. C.

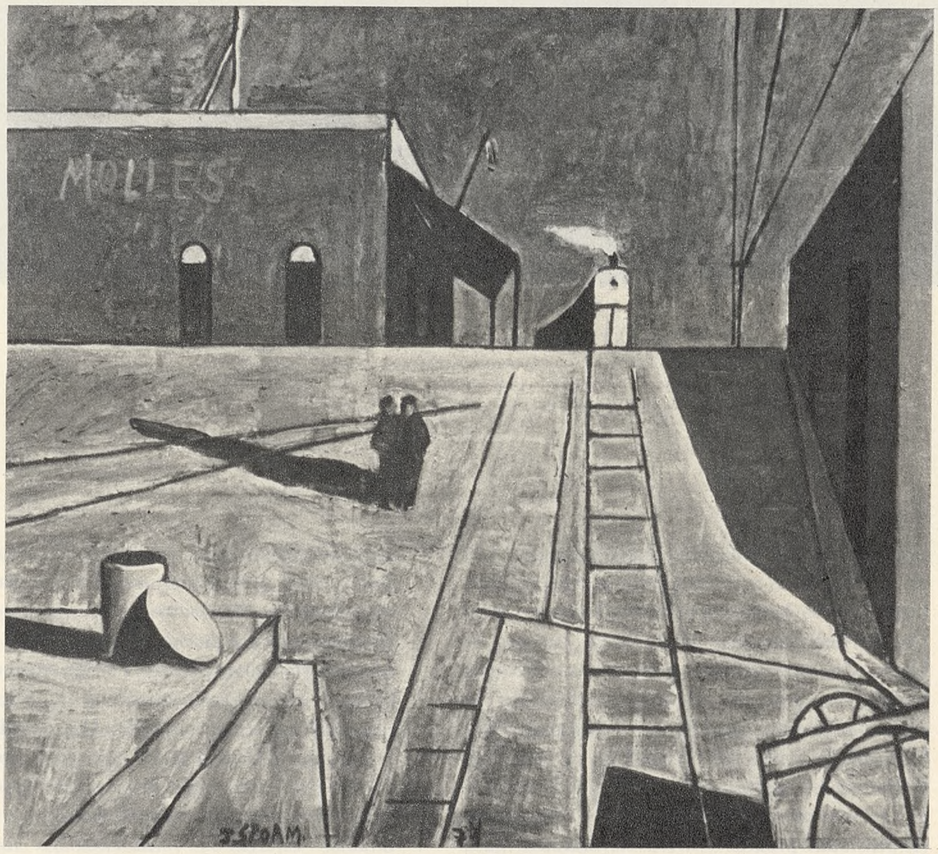
EL PEZ DE TORRES-GARCIA



LA ESCUELA DE TORRES-GARCIA (EL TALLER)

Por Sebastián Meirelles







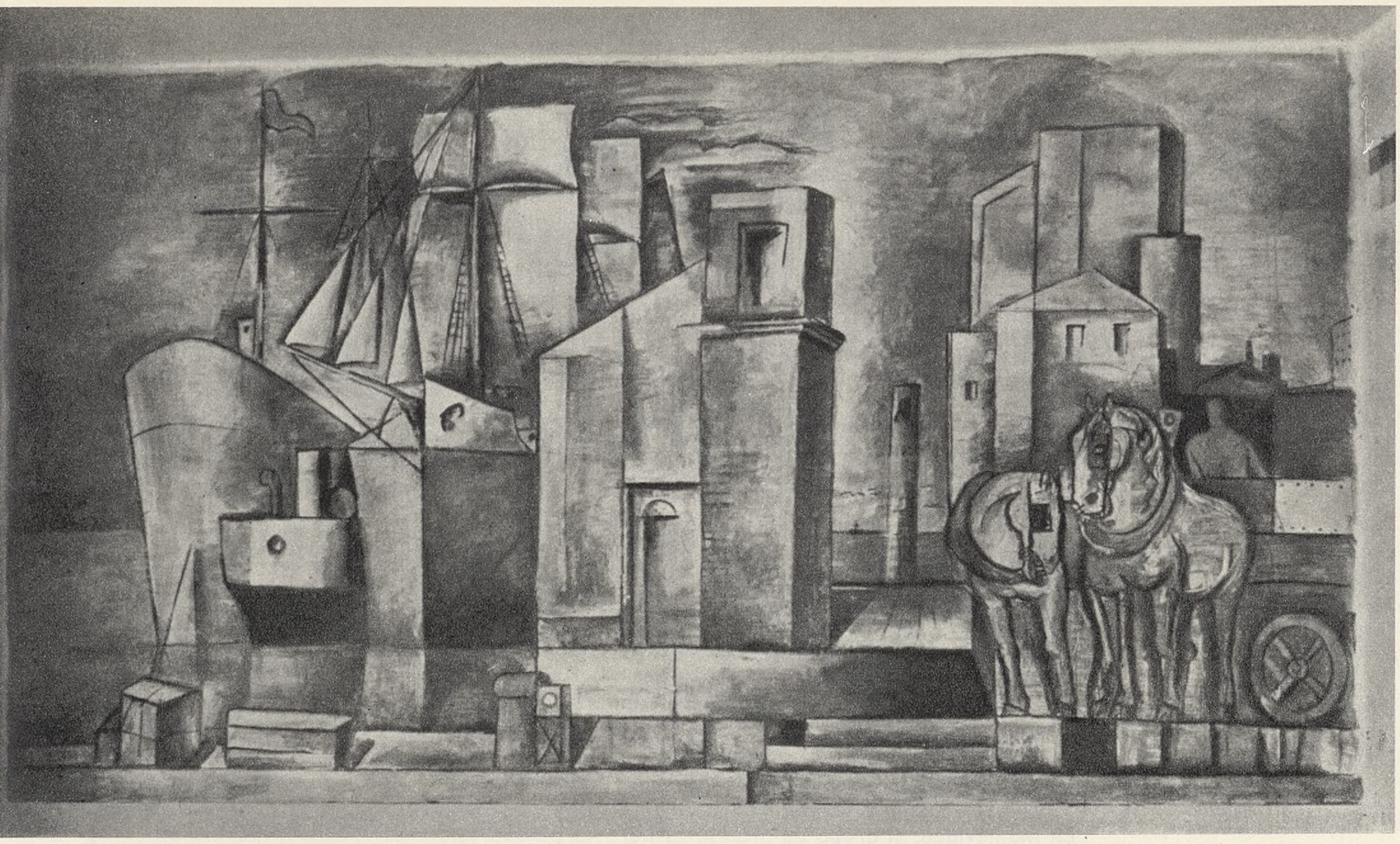
CUANDO Torres García volvió a su patria, cuarenta y cuatro años después de haberla dejado, no buscaba algo que el Uruguay tenía, sino todo lo que le faltaba. Esa pequeña, hermosa y —dentro de América—, extraña república del Plata tenía un pasado muy corto y carecía de las grandes tradiciones que distinguen a Bolivia, Perú, Guatemala, México, etc. Desde un punto de vista artístico, el Uruguay significaba el desierto y la soledad. Torres García quiso predicar en el desierto y encontrar compañía en la soledad, porque sólo así podía crearse un gran arte nuevo, que fuera, a la vez, el más moderno y el más antiguo y que tuviera como particularidad un sentido revolucionario de la universalidad, del orden y del equilibrio.

De acuerdo con esto, no es de extrañar que Torres García procurara, principalmente, rodearse de jóvenes y que sólo los jóvenes lo entendieran en profundidad. En el conjunto de ellos existían las dos cualidades que él necesitaba para crear la «Escuela del Sur»: la inocencia y el talento. Todos tenían la primera y, algunos, también la segunda. No hacía falta más.

Muchos, muchísimos fueron los integrantes del «Taller Torres García», que llegó a ser tan famoso que aún hoy, tanto en el Uruguay como en la Argentina, basta decir «el Taller», sin más, para que la gente del oficio sepa de lo que se trata. Aquellos jóvenes procedían de las clases sociales más diversas, pero la enseñanza de Torres García barría con todas las diferencias y dejaba en pie una única condición que era, a la vez, una tarea artística y una conducta moral. Que procedieran de hogares humildes —como Julio Uruguay Alpuy, Manuel Pailós y José Gurvich—, o de familias distinguidas —como Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Jorge Visca y Juan Storm—, nada de eso importaba porque se sabían unidos por una gran obra que era, al mismo tiempo, particular y colectiva, propia e impersonal.

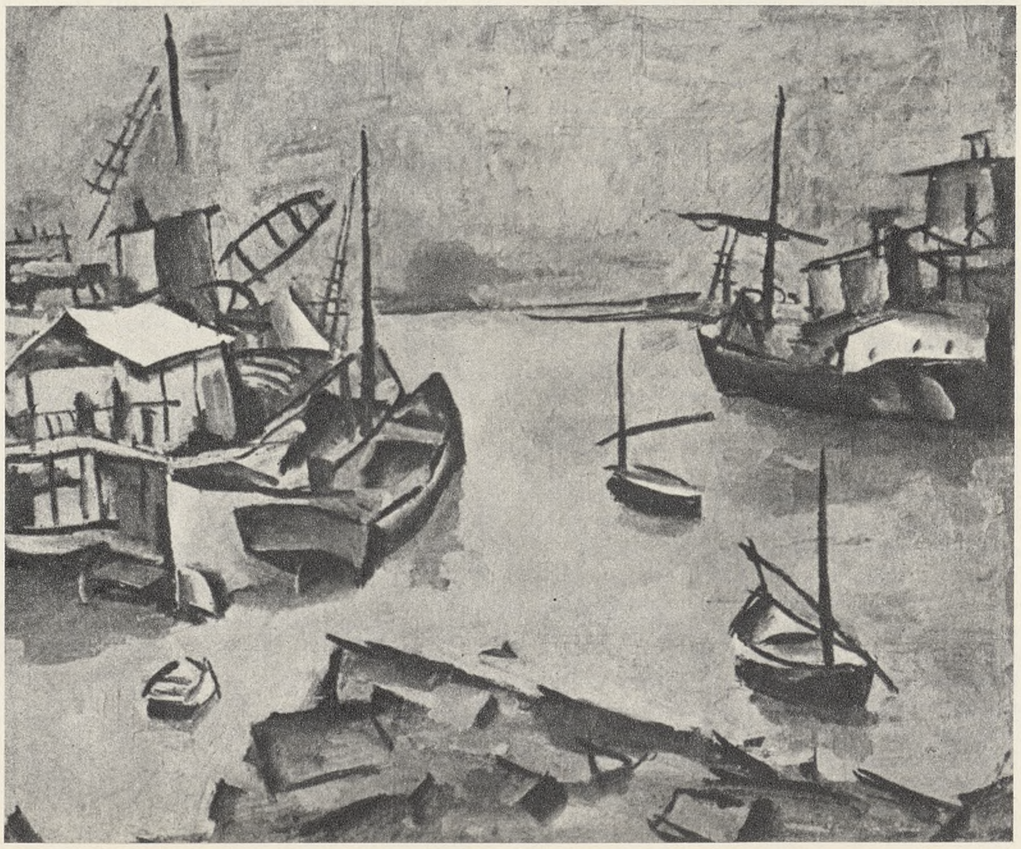
De esos artistas —entonces jóvenes—, mencionaremos algunos nombres que merecerían, cada uno de ellos, un estudio más extenso que esta brevísima nota de carácter general.

El primero que debe ser nombrado es Augusto, el hijo mayor de Torres García y su ayudante principal, pues era el que daba las primeras lecciones a los alumnos que recién ingresaban al «Taller». Extraordinario artista, su poderosa visión procura abarcar la totalidad del mundo de la pintura, para poder unir los dos polos de ese mundo: el natu-



En la página opuesta, de arriba a abajo: detalle de un cuadro de Horacio Torres; obra muy representativa de Juan Storm; y «Pintura Constructiva», de Julio Uruguay Alpuy. En esta página, arriba, «Pintura mural en la residencia de Freddy Guthmann» de Augusto Torres; en el centro, «Pintura Constructiva», de Francisco Matto, y debajo «Marina», de Gonzalo Fonseca.





ralismo y la abstracción, lo sensual y lo mental. Conocedor a fondo de los principales problemas de la pintura antigua y de la moderna, Agusto Torres no traiciona nunca la pureza del hecho pictórico y está muy lejos de los que creen que para pintar un buen cuadro es necesario hacer mala literatura.

El menor de los hijos de Torres García, Horacio, ha sido siempre un artista magníficamente bien dotado. Cuando era muy joven, casi un niño, mostraba ya un dominio del oficio verdaderamente asombroso. Las características más distintivas de Horacio Torres son, quizá, su sentido de la perfección y su búsqueda de lo bello tanto en el arte como en la naturaleza.

Gonzalo Fonseca se ha destacado, desde sus comienzos, por poseer una personalidad muy acusada que ninguna enseñanza ni ninguna escuela podría disimular. Su arte ha tendido, cada vez más, hacia las construcciones monumentales y, actualmente, está más cerde la escultura que de la pintura. Todo en él es fuerza, sobriedad y concentración.

Francisco Matto es un pintor musical porque en sus obras los colores y las formas parecen cantar y cada uno de sus cuadros encierra una «recóndita armonía» y revela una mágica espiritualidad mediterránea y clásica.

En otra oportunidad, con más espacio y con mejor conocimiento de sus últimas obras, podré comentar la pintura de artistas tan excepcionales como Julio Uruguay Alpuy, Elsa Andrada, José Gurvich, Manuel Pailós, y Dumas Oroño. No puedo, sin embargo, terminar este comentario mínimo sin referirme a la permanencia de la escuela de Torres García, sustentada por pintores que han estudiado con algunos de los discípulos del gran maestro. Muchos son y, entre los que conozco, se destaca la pintura admirable y originalísima de Juan Storm. La inconfundible personalidad de Storm parece querer encerrarse dentro de los principios establecidos por la estética de Torres García como en una majestuosa prisión que él admira y en la que racionalmente cree. Pero el prisionero se escapa constantemente por entre las sólidas y armoniosas rejas de su cárcel espléndida.

Se escapa, sobre todo, durante las noches, porque Storm es un pintor nocturno, cargado de soledad, de intimidad y de nostalgia, que se advierten, por ejemplo, en sus esquinas, y en sus callejones desolados y en sus prodigiosos caballos solitarios, o con un solitario en las espaldas.

RECUERDO Y HOMENAJE A T-G.

Por PABLO SERRANO

La imagen que en mí tengo de Torres García se acrecentó en admiración a medida que los años han pasado. Cuando le conocí por los años 1935 o 1936, habíamos formado algunos artistas plásticos en Montevideo el grupo que se llamó «la Paul Cézanne», con la misma intención que nos movió aquí en Madrid en el año 1957 a formar el grupo «El Paso». Se trataba de renovar el ambiente general, reformar la conciencia de las gentes y autoridades, quienes solamente aceptaban como arte unas enseñanzas envejecidas, y los resultados de las mismas impedían una evolución. El mercado solamente consumía un arte de antecedentes académicos o mal deformado. Barradas era un mal pintor.

En Montevideo, al grupo de profesores de Bellas Artes le llamábamos «la bisagra». En los salones oficiales, todo lo nuevo se rechazaba; la obra era juzgada por los sabios profesores de la escuela, quienes constituían la mayoría del jurado, controlaban los salones nacionales, y otorgaban sus premios y concursos. En Madrid sucedía casi lo mismo, y no se hablaba de otra cosa avanzada que «la escuela de Madrid». En 1957 «El Paso» se creó para dar cabida a la comprensión de otro arte.

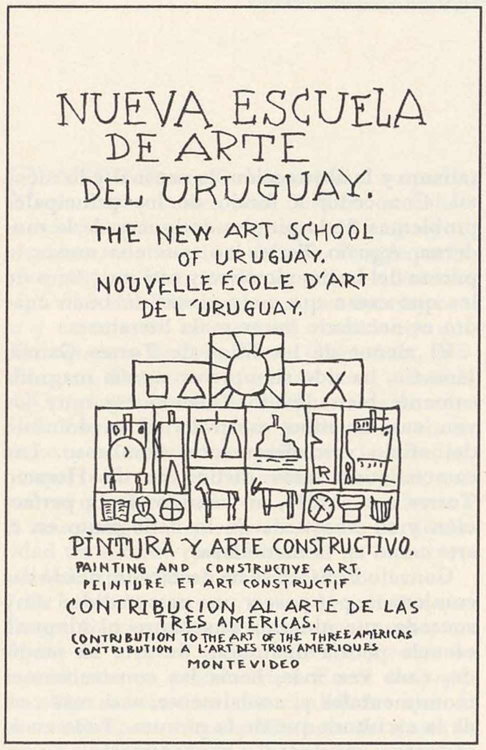
Con este panorama se encontró Torres García en Montevideo. Asistí a una reunión dramática en «Amigos del Arte», que tuvo lugar por el año 1939 con los más autorizados artistas plásticos —recuerdo a Cuneo, Pose, Bazurro, Arzadum—, promovida por el mismo Torres García solicitando apoyo y mostrando su programa, que resultó catastrófica. Duro camino fue su comienzo. Pero su razón y su figura, más bien sencilla, y su melena larga y blanca, daban la imagen como de un apóstol de reciedumbre, e imponían un respeto, un algo extraño que atraía.

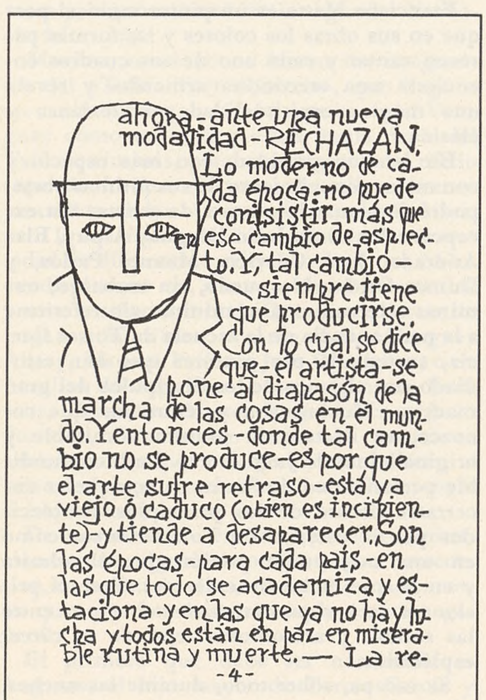
Luchó por imponer al caos un orden. Recuerdo muy bien su tesón, su fuerza de convicción. Componer, ordenar, aplicar su compás áureo para medir y proporcionar el espacio, eran sus primeras metas: CONSTRUIR. De ahí su Escuela Constructivista. Sabía, en principio, que esta disciplina era necesaria. Recordamos hace pocos días en mi estudio con su hijo Augusto, aquella frase sobre el compás de medir: «con esto te doy un arma que tanto te puede ayudar como matar».

¡Qué expresiva frase! ¡Cómo sabía él, en su posición de humanista, que la razón puede matar la emoción, pero es necesaria para el pensador en soledad! Que hay un orden en el Universo y dentro de él existe el hombre con sus sentimientos, sus emociones, su corazón, su intuición y así es más completo. Que con la balanza cargada sobre sus hombros ha de pesar en equilibrio constante razón y emoción, y que de este anhelo nace la angustia, del deseo de compaginación, de la razón en el existir con la angustia del sobrevivir. Drama del alma humana del que no ha podido escapar, clavado en la cruz del gran tema —nacer, crecer, morir— EL HOMBRE.

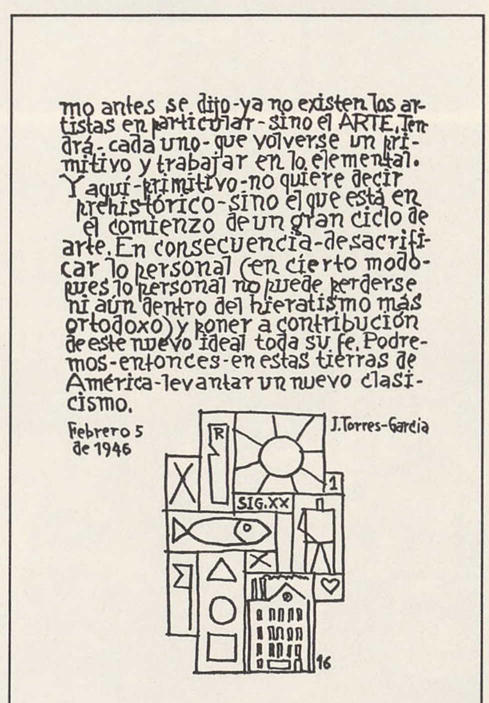
Torres lo sabía. Había que ayudar a una humanidad desorientada, encauzando la sensibilidad hacia un principio, un orden. Y surgió su Taller Constructivista. Su actividad en la radio y sus publicaciones fueron más una extensión de su humanismo que una defensa de su arte. Por estas razones, en conjunto, creció en mí su figura con los años. Su trabajo, su tesón, su razón, fueron un ejemplo.

Su sentido humano y la ayuda que prestó a los demás para su desarrollo, crecen en la admiración y estima que su memoria me merece. Profeta de la libertad en el orden.









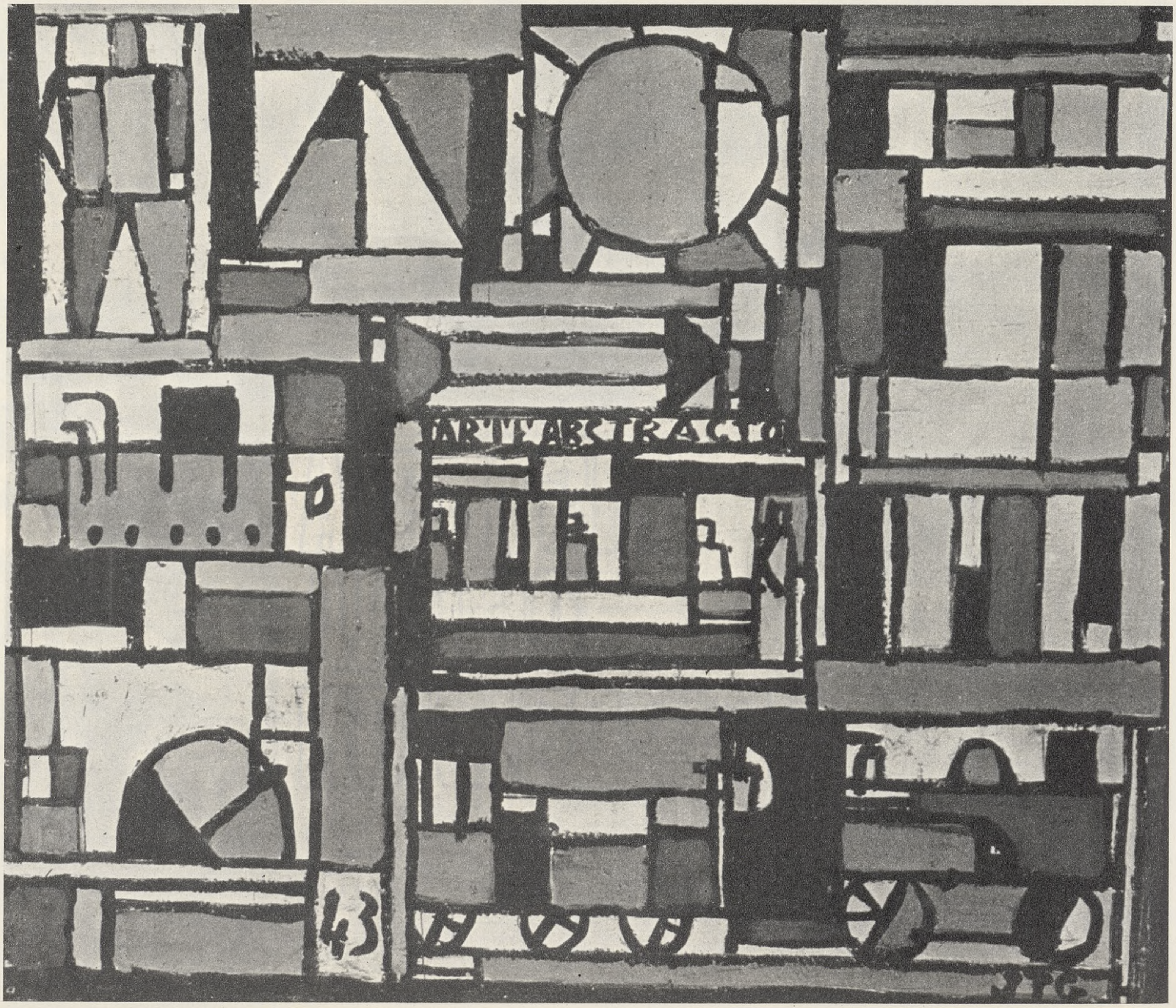
Los dibujos que ilustran este artículo del escultor Pablo Serrano, fueron hechos por Torres García para el libro «Nueva Escuela de Arte del Uruguay», y sintetizan a la perfección la doctrina y los propósitos perseguidos por el maestro al crear en Montevideo el Taller.

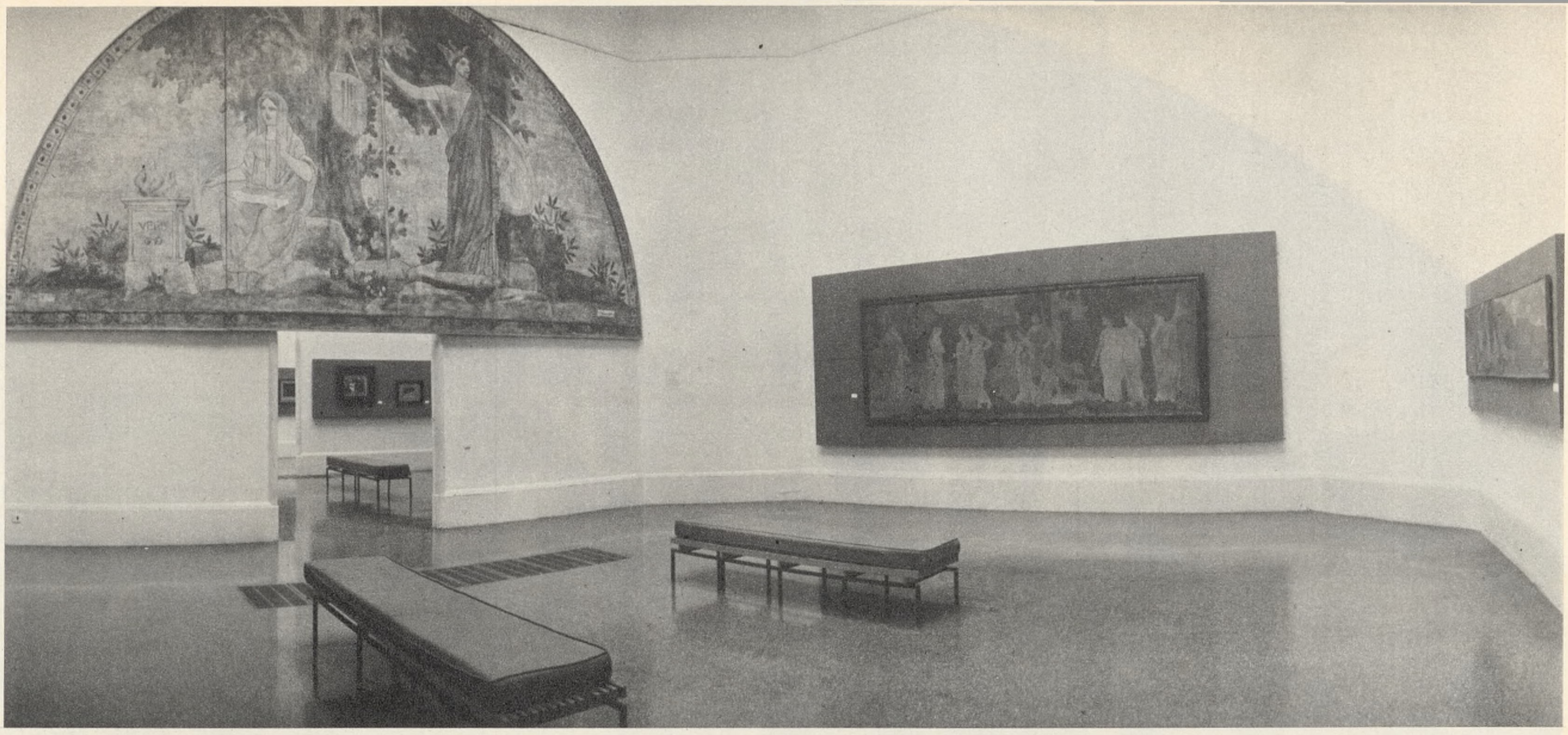


HISTORIA DE UNA EXPOSICION

Por
Luis
González
Robles


N


ARTE ABSTRACTO
43





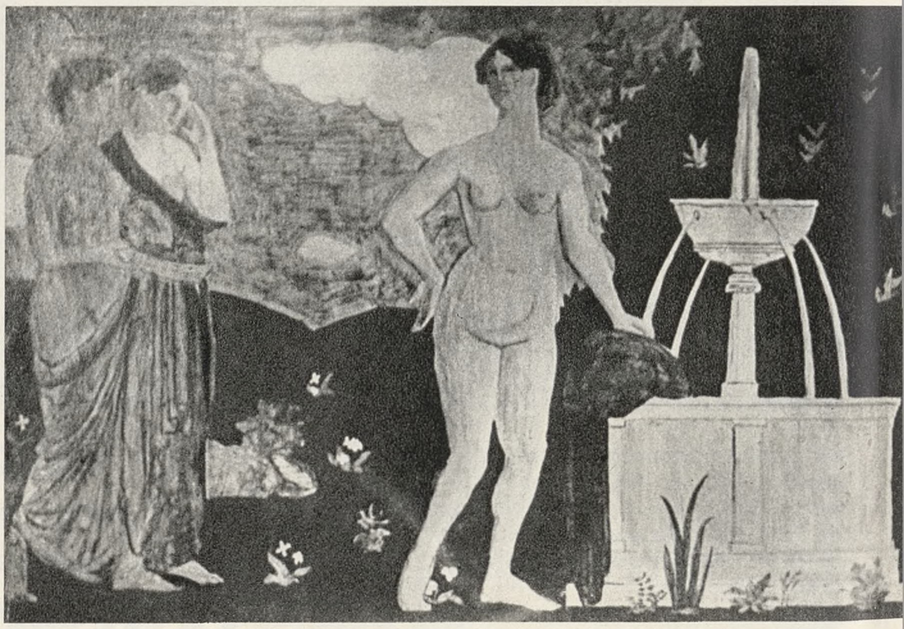
En la página opuesta, arriba, pintura constructiva, de 1943, y debajo, «La ciudad», óleo sobre cartón, también de 1943. En esta página, dos vistas de la instalación que se hiciera en Madrid en 1973.

HISTORIA DE UNA EXPOSICION

DESDE septiembre de 1955, fecha que el Instituto de Cultura Hispánica en la tercera edición de su Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, incorporara en sala especial, algunas obras de Torres García, no se había celebrado en España otra exposición póstuma de este insigne artista uruguayo-catalán, que la que se hiciera, con una no muy amplia colección, en las «Galerías Layetanas» de Barcelona, en diciembre de 1950. Por ello consideré que era necesario saldar la deuda que España le debía a Torres García, procurando que la recién creada Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes tomara conciencia de ello como uno de sus principales objetivos, lo que afortunadamente pude realizar en abril de 1973, primero en Madrid en su Museo Español de Arte Contemporáneo y a continuación en el Museo de Arte Moderno de Barcelona instalado con notable acierto por don Juan Ainaud de Lasarte, director general de los Museos de Cataluña con la feliz exhibición, por primera vez del más amplio conjunto de obras del período constructivista nunca reunido en España, selección que realizó con verdadero acierto y cariño, no exento de un gran rigor, el crítico de arte don Enric Jardí, autor de una de las más importantes y completísimas antologías de la obra de Torres García publicadas hasta hoy. Valiosísima fue la colaboración que para el logro de esta exposición prestó don José Pedro Argul —mi entrañable amigo ya desaparecido y entusiasta apologista de la obra de Torres García—, y también las indispensables ayudas de los señores René Metras, Juan Mas Zammit, Manuel Barbié, Emerich, José María Gudiol, José María Catá, Antonio Argizlol, Juan Carim, Juan B. Cendros, Gustavo Camps, Montserrat Isern, Jorge Mercadé, Carmen Corominas de Herrera, Jorge







Tres obras de la etapa mediterránea o catalinista de Torres García: arriba, su mural «La agricultura», de 1910; debajo, a la izquierda, detalle de «La Cataluña Eterna», de 1913, y a la derecha «Pastoral», de 1915, de la decoración hecha por el pintor para su casa «Mon Repòs», en Tarrasa.

HISTORIA DE UNA EXPOSICION

Moleti, Valentina Renart, Fanny y Salvador Riera, Raul Roviralta y Miguel Utset.

La exposición, aunque incidía sobre todo en la época constructivista de Torres García, por constituir el período más fecundo de su arte, síntesis casi mística de su incesante búsqueda, presentaba también —a modo de antecedente de su evolución plástica—, una breve selección de su obra que abarcaba desde 1893 a 1930, fecha en la que con su obra «Jarra constructiva» (óleo sobre lienzo, 35×26,5 cm.) comienza la etapa que le consagró como uno de los grandes creadores de la plástica del siglo XX.

Pero la nota sentimental de esta exposición la constituyó, sin duda alguna, la presencia de los cuatro murales que pintara Torres García para el Salón de San Jorge de la Diputación de Barcelona en 1913: «La edad de oro de la Humanidad» (860×405 cm.); «Cataluña trabaja» (860×410 cm.); «Lo temporal no es mès que simbol» (860×335 cm.) y otro fragmento (420×735 cm.) de esta serie; murales que desde casi su instalación en 1916 fueron cubiertos con unos cortinajes, porque chocaban con el gusto académico de entonces, provocando una gran polémica entre los críticos de aquella época, aunque el gran don Eugenio D'Ors los calificara de «ejemplos del nuevo espíritu mediterráneo» y que en 1966 la Diputación de Barcelona procedió a restaurarlos con perfectísima técnica, bajo la experta dirección de don Ramón Gudiol Ricart y el arquitecto don Camilo Pallás Arisa.

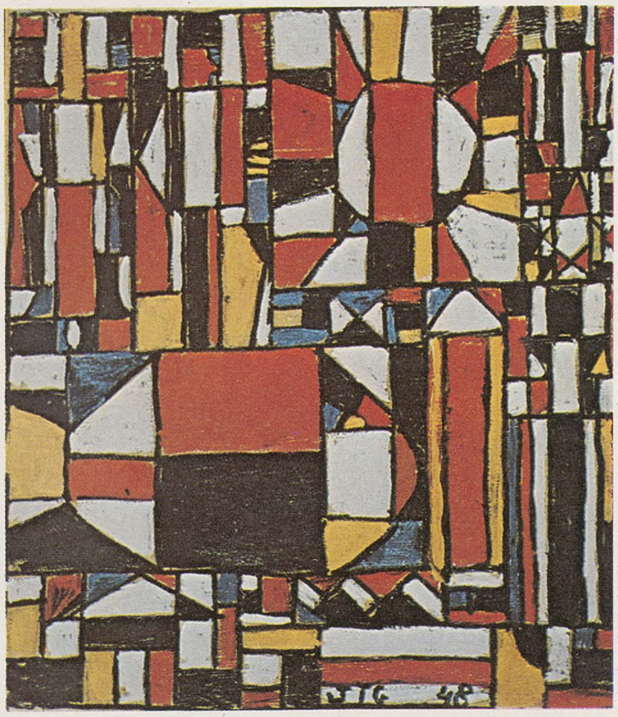
Murales que hoy, afortunadamente para el Arte, han quedado definitivamente instalados para su exhibición permanente en sala especial del Museo de Arte Moderno de Barcelona.

L. G. R.

CLASICISMO Y AMERICANISMO



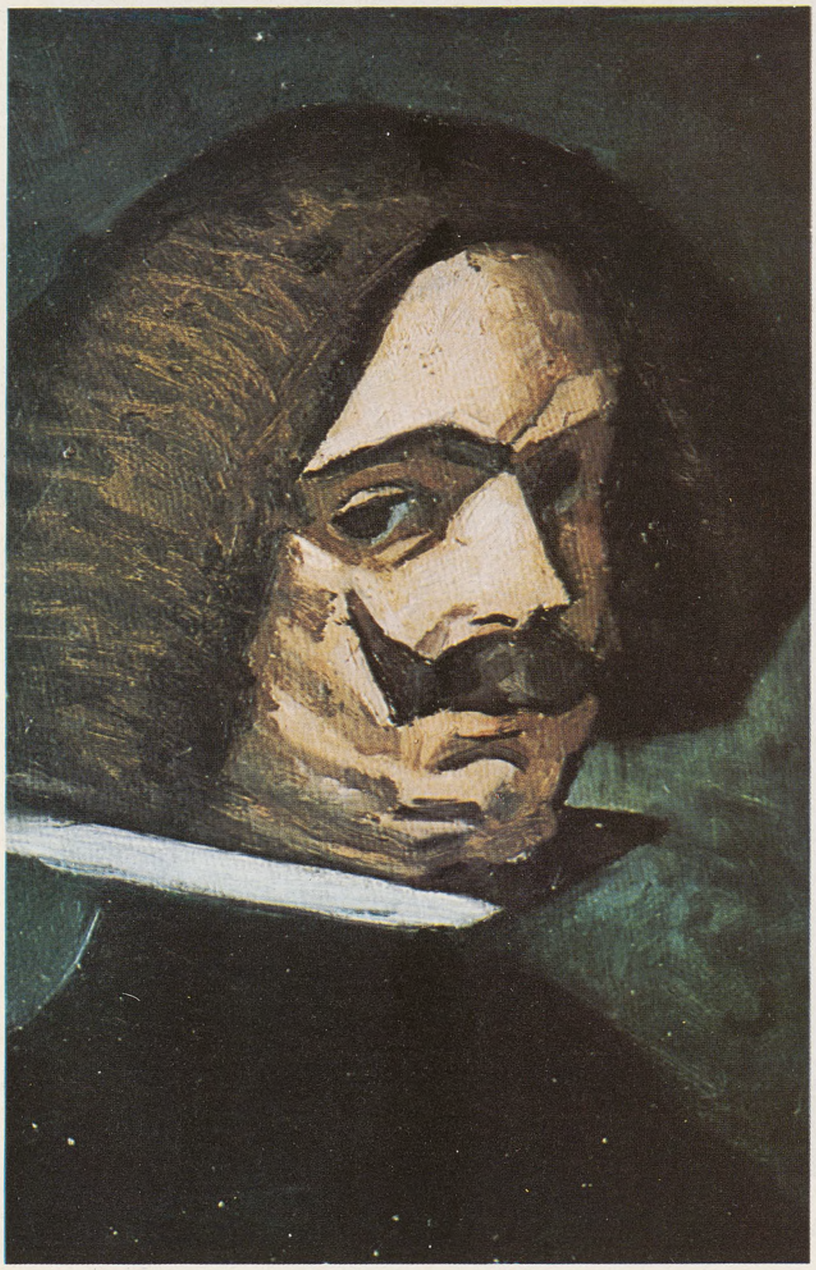
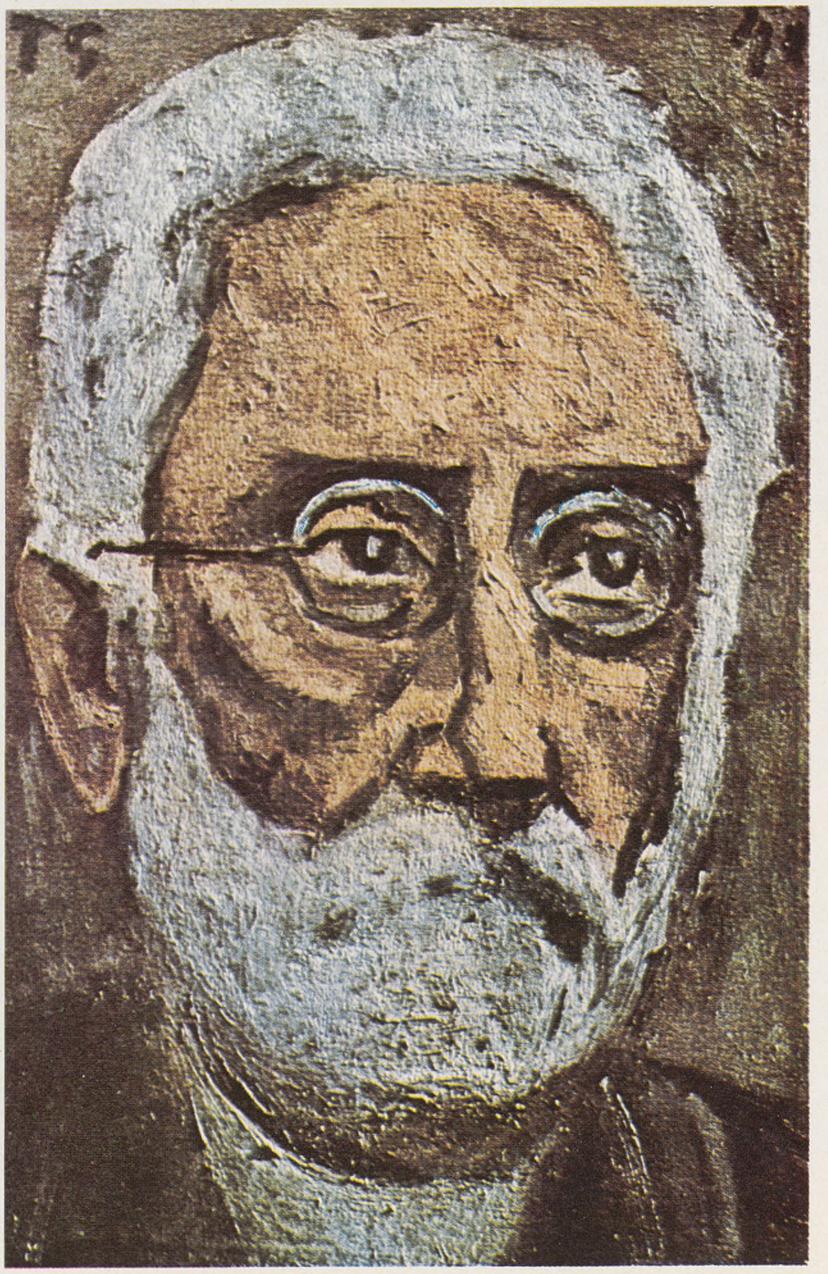


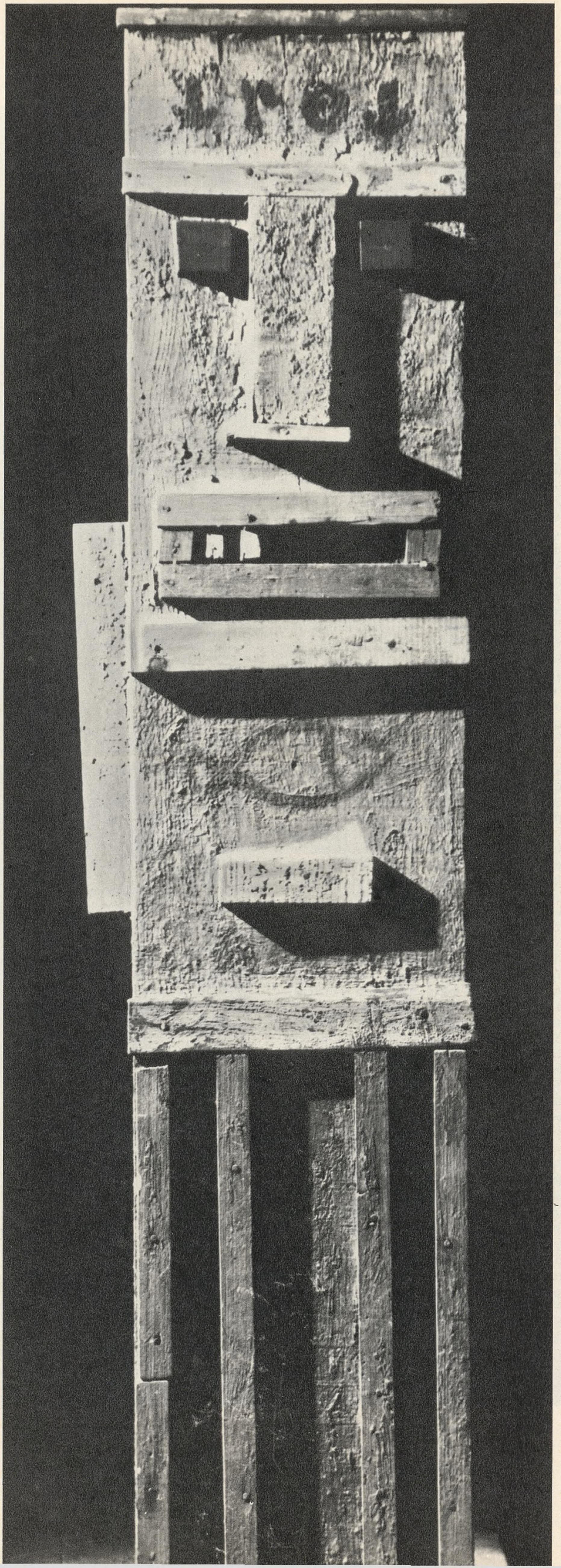


Arriba, «La calle Sarandí», de Montevideo, 1934. Debajo, a la izquierda, «Escena callejera», Barcelona, 1917, y a la derecha «Composición con pez y sol», 1948.

Por JOSE MARIA IGLESIAS


J. Torres-GARCIA

JTG





FUE Torres García, como algunos de los más preclaros artistas de nuestro tiempo, un hombre al que el concepto de pintor se le quedó estrecho. Es cierto que a la pintura dedicó su vida y que pinturas son la mayor parte de sus obras. Pero se dio cuenta de que el arte del siglo XX debía contener misiones más extensas que las de las forzadas separaciones académicas. Así nos dejó una vasta obra escrita, pronunció centenares de conferencias, más de seiscientas, algunas de ellas por radio; propugnando un arte nuevo, acorde con los tiempos y con la condición espiritual e intelectual del hombre y realizó buen número de relieves y esculturas, siempre dentro de su concepto de «universalismo constructivo». Aplicó su arte a la fabricación de juguetes, la decoración y ornamentación de vasijas, tejidos, etc. Hasta cajas de madera para aparatos de radio llegó a decorar con los colores primarios, más el blanco y el negro y los hombres, estrella, ancla, barco, martillo, casa, etc., de su peculiar lenguaje plástico. Pero si hubiera que buscar un común denominador a la obra toda de Torres García yo no vacilaría en nombrar a la sencillez; sencillez procedente de su suposición de que todo individuo posee, en mayor o menor medida, un medio gráfico de expresarse. Difícil sencillez, pues procede de análisis profundo, no sólo de la obra como entidad plástica; sino considerada en el contexto del arte y la vida de su tiempo. Su pintura se materializó sobre toda clase de soportes: lienzo, tabla, cartón, papel. La madera fue el material preferido para su obra escultórica, generalmente intensamente coloreada, con alguna adición ocasional de cuerda, estopa, etc., residuos que seguramente tendría a mano en el estudio. Hay en sus piezas escultóricas un cierto regusto arcaico, un cierto americanismo, latente siempre en quien por formación y en gran parte de su carrera fue un europeo. La maduración de Torres García, como artista creador fue lenta. Sus obras clasicistas, simbolistas y su peculiar postcubismo posterior, nos muestran un pintor, atento a lo que está pasando en el arte de su tiempo, pero no todavía al creador que dará forma y código a una de las más personales aportaciones del arte de su siglo. Cuando en 1934 regresa a su Montevideo natal, lleva consigo una larga etapa de años de lucha y de total entrega a su arte y a sus ideas. Aunque cuenta ya sesenta años no desmaya y es entonces cuando ve realizarse muchos de sus proyectos. Funda la Asociación de Arte Constructivo, edita «Círculo y Cuadrado», continuación del «Cercle et Carré», que había fundado con Seuphor en 1930 en París; La Nueva Escuela de Arte del Uruguay, el «Taller Torres García» alberga un buen número de discípulos, entre los que se cuentan sus hijos Augusto y Horacio. Trabajo en equipo, integración de las artes. Es un trabajador infatigable, cuya lúcida intuición es sometida luego a la luz de la razón, para darnos en sus escritos su filosofía del arte y de la vida o, mejor aún, de la vida como arte y del arte como vida. Fue un clásico, aunque no en el sentido peyorativo en que la palabra ha venido a dar hoy a fuerza de mal emplearla. En su folleto «Un ensayo de clasicismo» (Barcelona, 1915), nos dice: «Mi concepto del arte clásico es algo que existe por sí mismo, independientemente del arte greco-romano y consiste para el

En la página opuesta:
«Goya, Cézanne, Velázquez y Unamuno».
En esta página,
«Escultura», madera pintada.

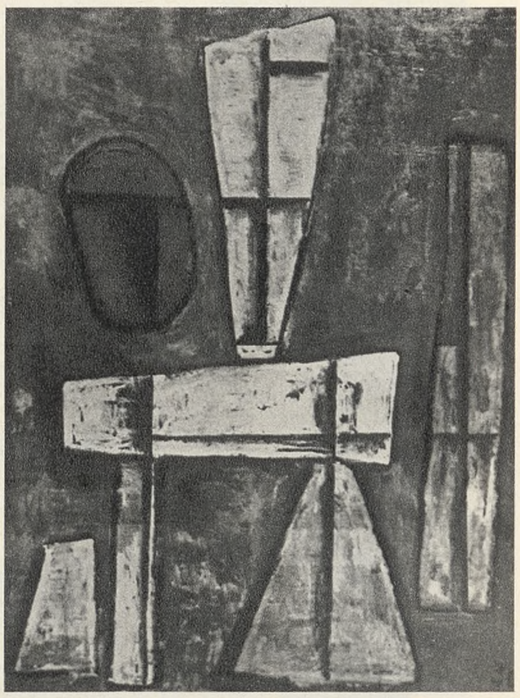
artista en buscar lo eterno de las cosas, la idea, lo general, lo persistente de ellas, menospreciando la apariencia, la impresión sensual y todo particularismo de estas cosas consideradas como realidad, en un lugar y tiempos determinados.» Y dos años más tarde, en 1917: «La vida de una obra de arte no está en la ilusión de realidad que produce. Nada más bello que olvidar el pasado para ir a la aventura. Soy enemigo de toda tradición, sea en el terreno que sea, cada época debe tener su arte.» Es decir, el artista debe ocuparse en buscar lo eterno de las cosas, lo persistente en ellas, la idea, lo general; como vimos anteriormente, y darnos su versión apropiada a la época. Estas ideas generales persistirían a todo lo largo de su carrera. La del 5 de febrero de 1946 es la fecha que lleva su escrito «La regla abstracta». En él, tras insistir en el carácter de captación de lo abstracto universal y de no imitación del arte, de la adecuación a la época en que se vive, etc., dice al artista, «... que piense —por ejemplo— que está en el **NUEVO MUNDO**, que piense que vive en el **SIGLO XX** —que piense— en fin — que **AMERICA TODA** — ha de **LEVANTARSE NUEVAMENTE** para dar a los tiempos modernos un arte virgen y poderoso. Palabra que en sí misma es también una inspiración». Más adelante, al final del texto, insiste: «**AMERICA** tendrá que dar un **ARTE INEDITO**. En sí mismo todo artista americano— tendría que librar la gran batalla que de continuo se libra entre el **HOMBRE UNIVERSAL** y el hombre **INDIVIDUO**. Barrido lo subjetivo —como antes se dijo— ya no existen los artistas en particular— sino el **ARTE**. Tendrá —cada uno— que volverse un primitivo y trabajar en lo elemental. Y aquí —primitivo— no quiere decir prehistórico —sino el que está en el comienzo de un gran ciclo de arte. En consecuencia —de sacrificar lo personal (en cierto modo —pues lo personal no puede perderse ni aún dentro del hieratismo más ortodoxo) y poner a contribución de este nuevo ideal toda su fe. Podremos —entonces— en estas tierras de América— levantar un nuevo clasicismo.» (He conservado las mayúsculas, guiones y puntuación del manuscrito de Torres García.)

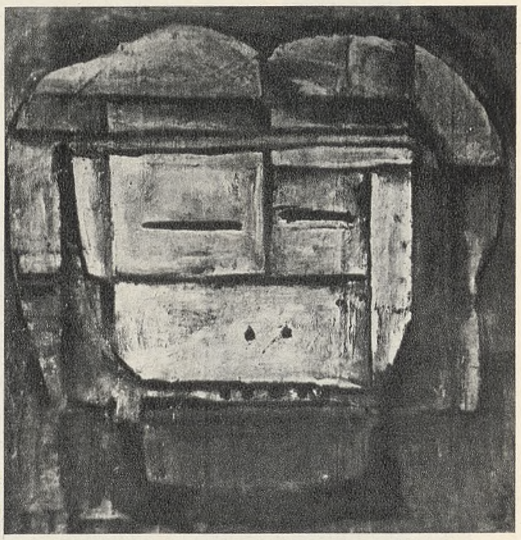
Posiblemente la obra cumbre de Torres García, sea el monumento cósmico, del Parque Rodó, en Montevideo. Recuerdo una mañana de septiembre de 1970, que la pasé casi entera buscando el monumento por el Parque. Al fin lo encontré y creo que es la obra que mejor resume el pensamiento y concepto del arte de su autor. Del hombre que había escrito: «Supongamos que todo individuo posee, en mayor o menor grado un medio gráfico de expresión y procuremos deslindar esto de lo adquirido por observación y estudio. A este fin hagamos ciertos dibujos: casa, hombre, flor, barco, de la manera más sumaria y esquemática posible y acercándose a las figuras geométricas universales, es decir, por curvas y rectas bien acusadas, ángulos, círculos, etc., y aún a ser posible poniendo todo eso dentro de un ritmo de verticales. Así entraremos en un sistema geométrico a fin de adaptarnos a la superficie llana de la tabla o lienzo. Hemos empleado también el sistema ortogonal no sólo por corresponder esas líneas a las del cuadro; sino porque sobre esas líneas ha de fundarse el funcionalismo de los planos de color en la pintura y de los volúmenes en la escultura y la arquitectura, así como también la medida armónica.» Todo ello aparece puesto en práctica en el monumento de piedra rosada, con las figuras buriladas. El color rosado de la piedra es cambiante ante la distinta intensidad de la luz del sol, sus sombras son también más o menos acusadas según la hora. El contraste del monumento con el verde de los árboles es armonioso. Toda la riqueza sígnica, tan alambicada y esencializada formalmente de Torres García, aparece en él. La medida armónica es profusamente empleada. Coronado por el cubo, la esfera y la pirámide, vemos, por ejemplo, que si prolongamos, idealmente, la única línea vertical completa, ésta corta a la esfera por su centro. La distancia entre el extremo de la izquierda y la mencionada vertical-eje, es igual a la distancia entre el extremo de la izquierda de la pila y el extremo de la derecha del monumento. Las distancias entre la altura del monumento, comprendidas las figuras que le coronan, y la verticaleje, tomadas desde el extremo de la izquierda forman un cuadrado, cuyo rectángulo dorado se extendería desde la vertical-eje hasta el extremo de la derecha. Si en lugar de trazar la curva tomando como radio la diagonal del rectángulo resultante de dividir en dos, verticalmente, el cuadrado antes aludido, tomamos como radio la diagonal del cuadrado completo la curva que resulta nos lleva al extremo derecho del banco. La distancia entre el lado izquierdo de la pila y el extremo derecho del monumento es igual a la distancia entre el punto en que frontalmente el banco incide en la pila y el lado izquierdo del monumento. También hallamos en la relación relieve-incisión, recursos que refuerzan la armonía del conjunto. La única correspondencia entre el conjunto de nichos de la izquierda y el de la derecha es precisamente un relieve lineal a cada lado, exactamente enfrentados, y reforzada su correspondencia por la única horizontal incidida completa. La distancia entre los extremos libres, esto es interiores, del relieve lineal de cada lado es, aproximadamente, igual a la altura del monumento. Del relieve de la izquierda parte una línea vertical incidida que coincide con uno de los elementos de la base. La línea vertical que parte del de la derecha viene a terminar prácticamente en el extremo de la derecha del banco. También en la distribución de las casillas y dibujos burilados en la piedra se encuentran correspondencias, se emplea la sección áurea y no se evita la simetría exactamente bilateral en varias figuras, al contrario de lo que ocurre en la estructura general del monumento.

Torres García situó su arte en el centro de una línea cuyos extremos son —según dijo— el naturalismo imitativo y lo universal o abstracto. Equilibrio entre los extremos era lo que llamó «Universalismo Constructivo». En los esquemas figurativos de su arte podemos apreciar la influencia de las artes precolombinas. Pese a los años transcurridos en Europa: España, Bélgica, Francia, Italia; Torres García no abdicó nunca de su condición de uruguayo, de americano. Y americano es, como él quiso, lo más significativo de su aportación al arte de su tiempo.

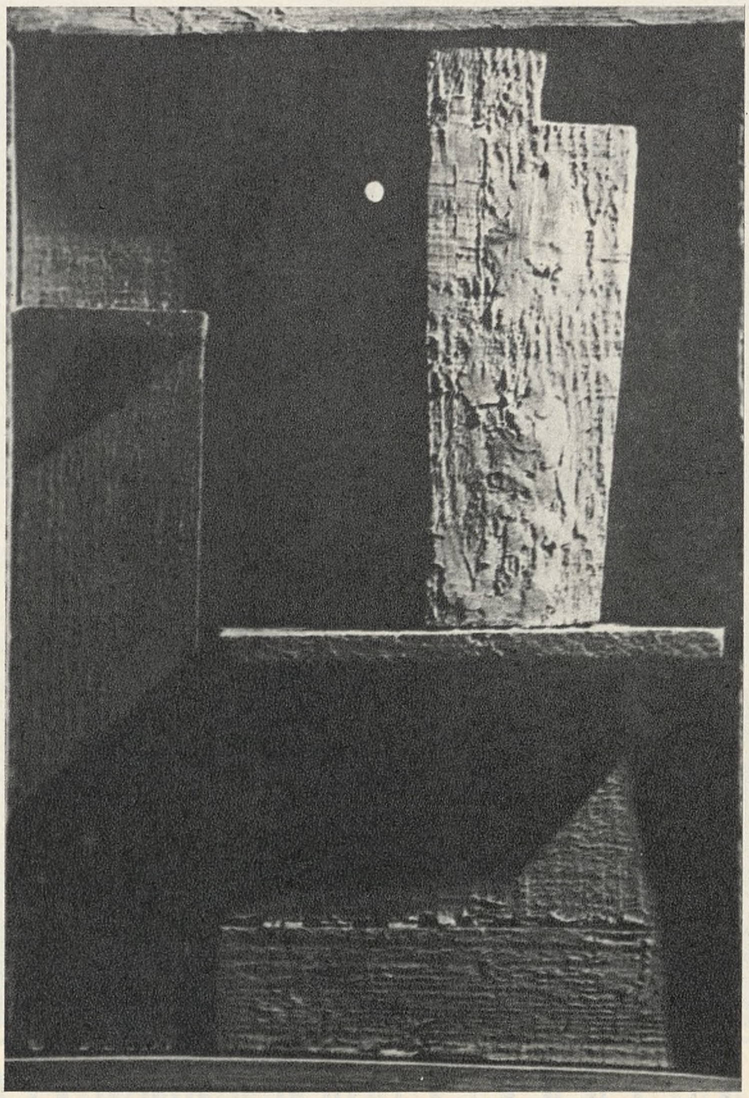
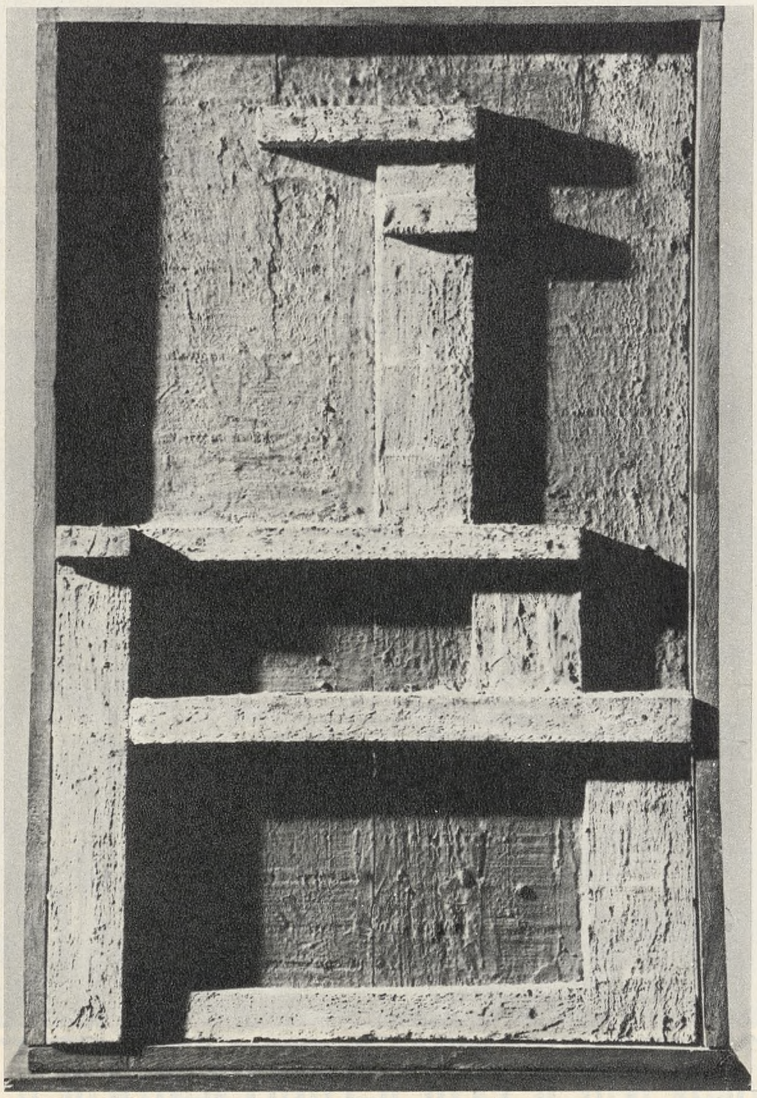
J. M. I.

CLASICISMO Y AMERICANISMO





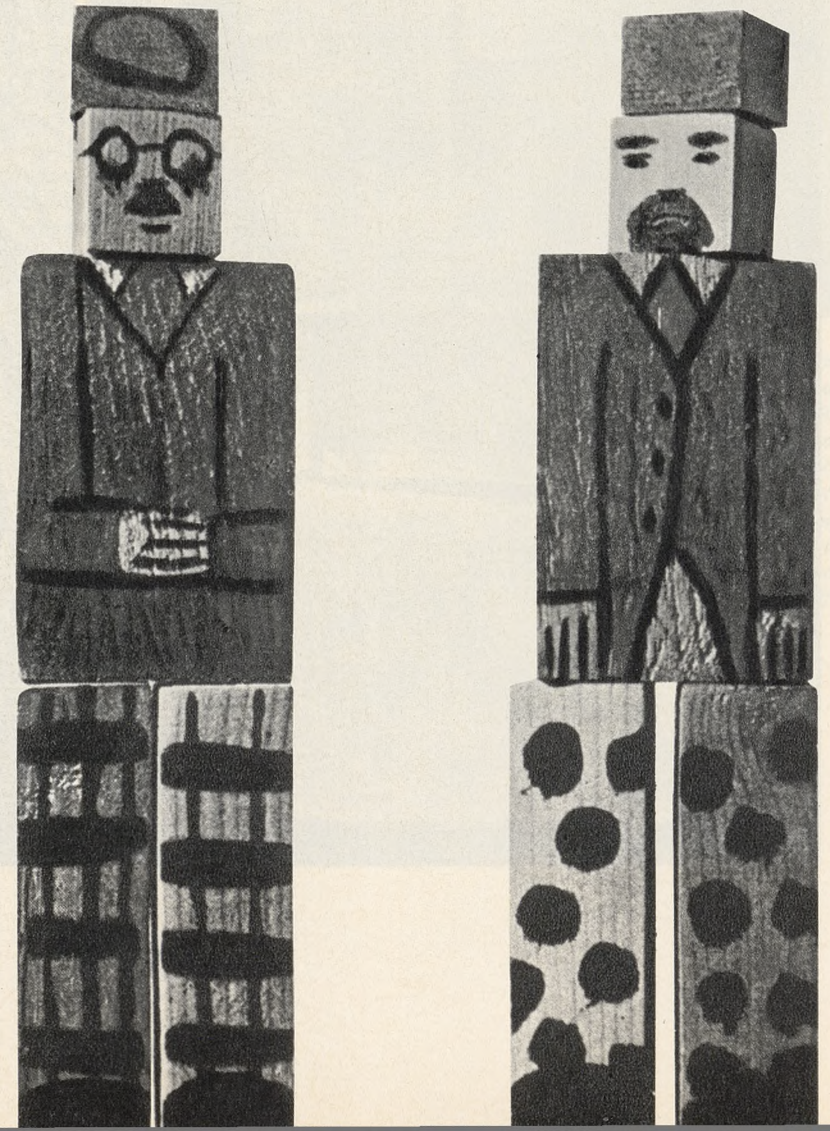
En esta página, arriba: «Formas abstractas metafísicas», 1930, y debajo: «Máscara constructiva», 1930. En la página siguiente: arriba, a la izquierda, «Construcción de madera», madera pintada, 1931; a la derecha, «Escultura», 1932. Debajo, a la izquierda: «Composición abstracta», París, 1930 y a la derecha, «Máscara roja», París, 1928.





SIGNIFICACION DE TORRES-



En esta página, arriba «La aldea», óleo sobre tela, de 1925; debajo, en esta página y en la siguiente, de los juguetes de Torres García, «Dos hombres y una mujer», de 1920, y uno del grupo «Gente rara», de 1928.

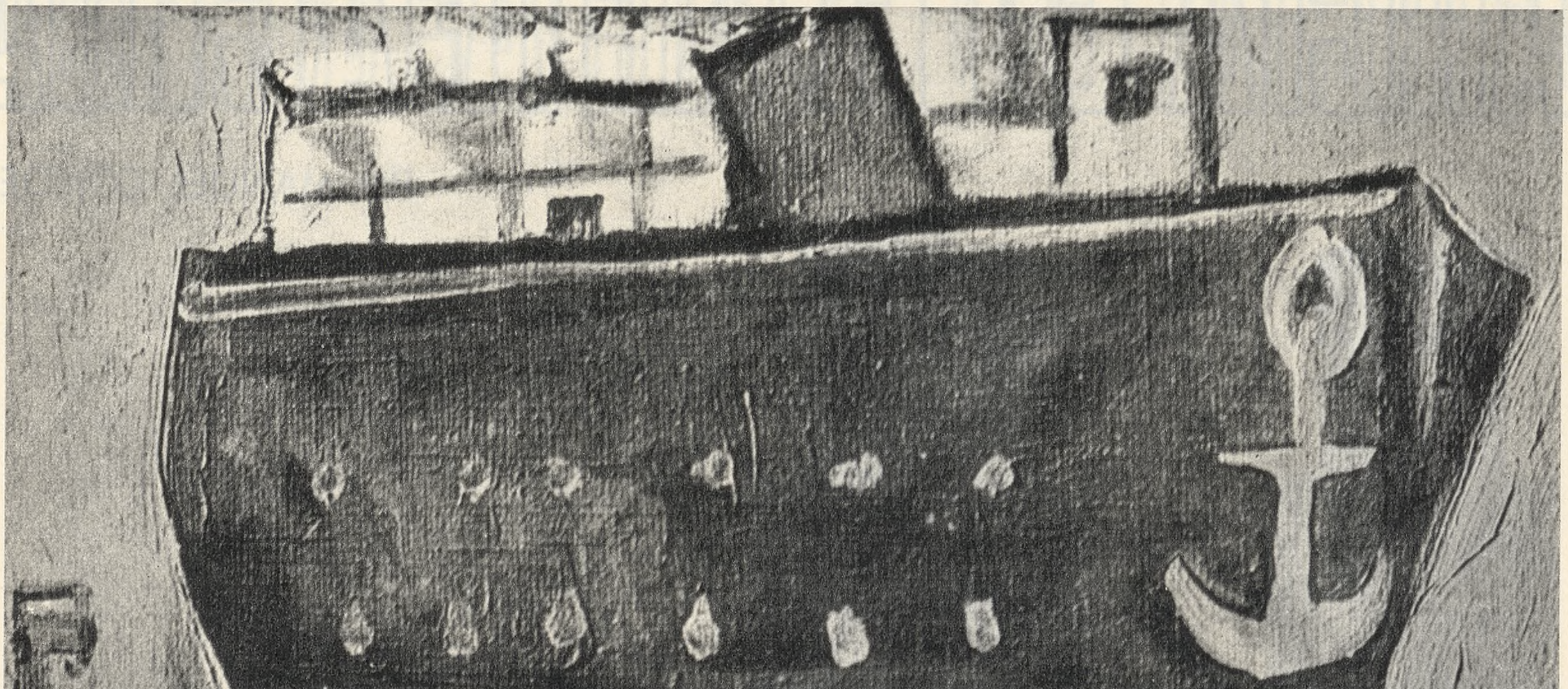


GARCIA EN EL ARTE ACTUAL

Por MANUEL CONDE

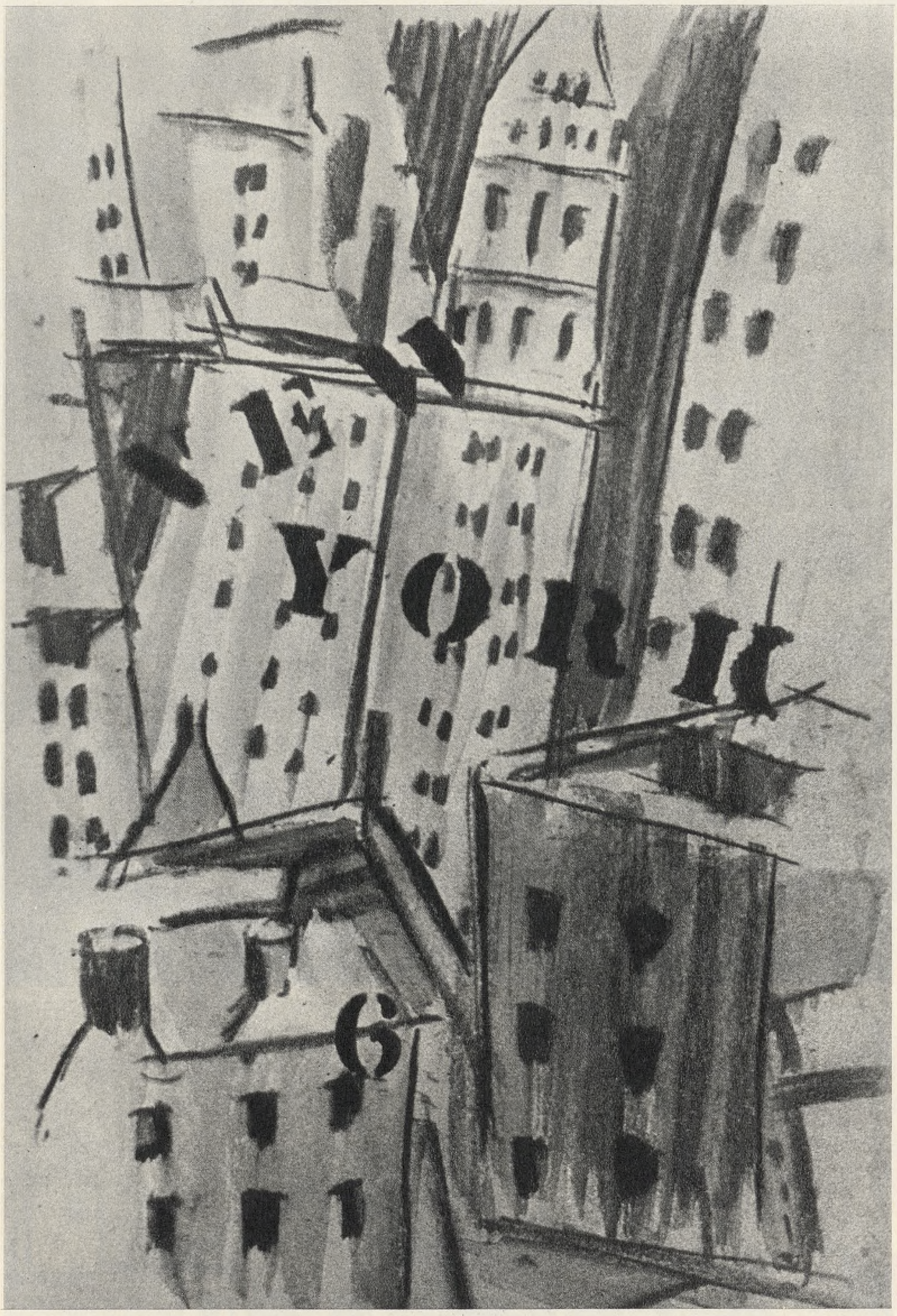


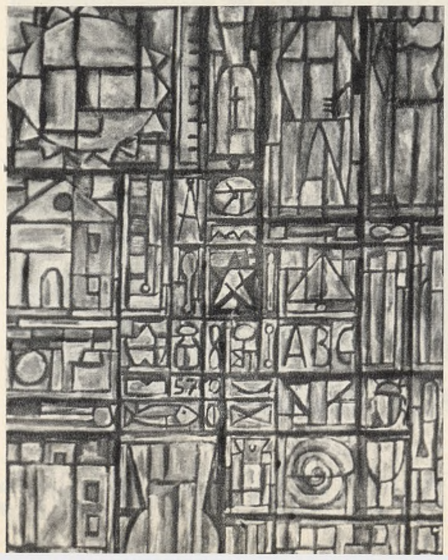






En la página opuesta, arriba «Naturaleza muerta», de 1930, en París; debajo «Barco», uno de los temas constantes de Torres, en 1927. En esta página, de arriba a abajo: «Composición», constructivo, París, 1932; una página del libro de apuntes de Nueva York, 1920, y «Pintura constructiva», ya con todos los elementos de la doctrina de Torres, en 1931.





LA aportación de Torres García a la plástica de nuestro tiempo es, sin duda, importante, y tiene un carácter muy personal, pero es preciso situarle en su momento, y tener en cuenta que su obra verdaderamente original, la constructivista, fue el resultado de una serie de influencias de diverso origen, y especialmente de su estancia en París, donde vivió desde el año 1924 al 1932.

En París, Torres García conoció y trató a pintores y escultores de singular significación, que con sus creaciones han configurado el Arte de nuestro tiempo: Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Arp, Ozenfant, Pevsner, Léger y Le Corbusier, entre otros grandes artistas contemporáneos, cuyas ideas estéticas, plasmadas en fundamentales realizaciones plásticas, son el núcleo del desarrollo posterior del Arte nuevo.

En esos años fundó, con el crítico de Arte Michel Seuphor, un grupo artístico, que editó una revista, «Cercle et carré», de especial repercusión estética, y que, más tarde, reeditaría en Uruguay, su tierra natal, con el título de «Círculo y cuadrado».

También tuvo Torres García una decisiva intervención como organizador de la exposición internacional que, bajo el nombre de la revista y el grupo («Cercle et carré»), se celebró en París, en abril de 1930, y en la que participaron las más importantes figuras del Arte moderno.

Después de la etapa de París, Torres García vivió durante algún tiempo en Madrid, pero a causa de dificultades materiales, decidió trasladarse definitivamente a Montevideo, donde vivió el resto de su vida, hasta su muerte, el 8 de agosto de 1949.

En Uruguay, desde su regreso en 1934, Torres García desarrolló una gran actividad, repartiendo sus tareas entre la creación plástica, dividida en obras de caballete y grandes murales, y la labor de infatigable pedagogo y promotor de las nuevas tendencias estéticas, siendo muy importante su influencia sobre el pensamiento de las nuevas generaciones de artistas uruguayos, a través de su taller de Arte Constructivo, sus innumerables conferencias sobre temas artísticos, y la publicación de manifiestos y libros de teoría estética, entre ellos, «La ciudad sin nombre».

La obra de Torres García, en esa última etapa de su creación plástica, puede dividirse en diversas «series». La constructivista, que representa lo más característico de su obra, con formas que integran en su estructura elementos cubistas y neoplasticistas, junto a vagas alusiones a esquemas figurativos, posiblemente inspirados en el Arte de los pueblos precolombinos, y en el mundo sabiamente ingenuo y magicista de Paul Klee.

En esas obras, como en casi toda su producción, Torres García utiliza la sección áurea, que determina la unidad rítmica, uniendo rectángulos y círculos, en los que introduce signos simbólicos y figuraciones esquemáticas: seres humanos, con un cierto sentido caricaturesco, animales, relojes, casas, árboles. astros.

Este aspecto maquinista es una constante en la pintura de Torres García. Su preocupación por crear una expresión, un lenguaje plástico, basado en la estructura rígida de las formas, es más mental que sensitiva. En sus cuadros y murales, todos los elementos aparecen situados frontalmente, en un mismo plano, y aunque —con muy raras excepciones de obras absolutamente no figurativas, realizadas pensando posiblemente en la ordenación y ensamblaje de las piedras de las murallas incas del Cuzco— casi todo su trabajo es aparentemente de un figurativismo alegórico, con alusiones al mundo de la técnica, con puentes, trenes, barcos y fábricas, que demuestra un propósito puramente intelectual, con predominio de los valores gráficos, geométricos, sobre los pictóricos, aunque, en su última época utilizase el color con gran vigor, en tintas planas y contrastadas.

Otro aspecto de las «series» de Torres García lo constituyen sus paisajes estilizados, evocaciones de sus viajes por Europa y América. Son paisajes que podrían relacionarse con el «fauvismo», y están realizados sobre dibujos o apuntes tomados del natural.

Interesantes, por su planteamiento y la acusada modernidad de su factura, son los retratos, de intención expresionista y deformante, de personajes geniales o monstruosos de la Historia de la Humanidad: Leonardo da Vinci, Rafael, Felipe II, Napoleón, Unamuno, el Padre Las Casas, y otros personajes que han dejado su huella perdurable, admirable o siniestra.

Torres García se preocupó también de incorporar sus teorías constructivistas a la arquitectura, y realizó un «Monumento cósmico», en el Parque Rodó, de Montevideo.

La lección de rigor, de orden, de equilibrio plástico, que preconizaba Torres García, es un ejemplo más de las mutaciones que, desde el Impresionismo, se han producido en el campo del Arte.

Desde el 1874, año del nacimiento, en Montevideo, de Joaquín Torres García, y de la primera exposición de los impresionistas, en París, el Arte se ha ido despojando de ropajes inútiles, y a través de numerosas transformaciones y experiencias estéticas, ha llegado a una síntesis, o a síntesis simultáneas, para ofrecer imágenes cuya presencia se apoya cada vez menos en la apariencia naturalista de los seres y de las cosas.

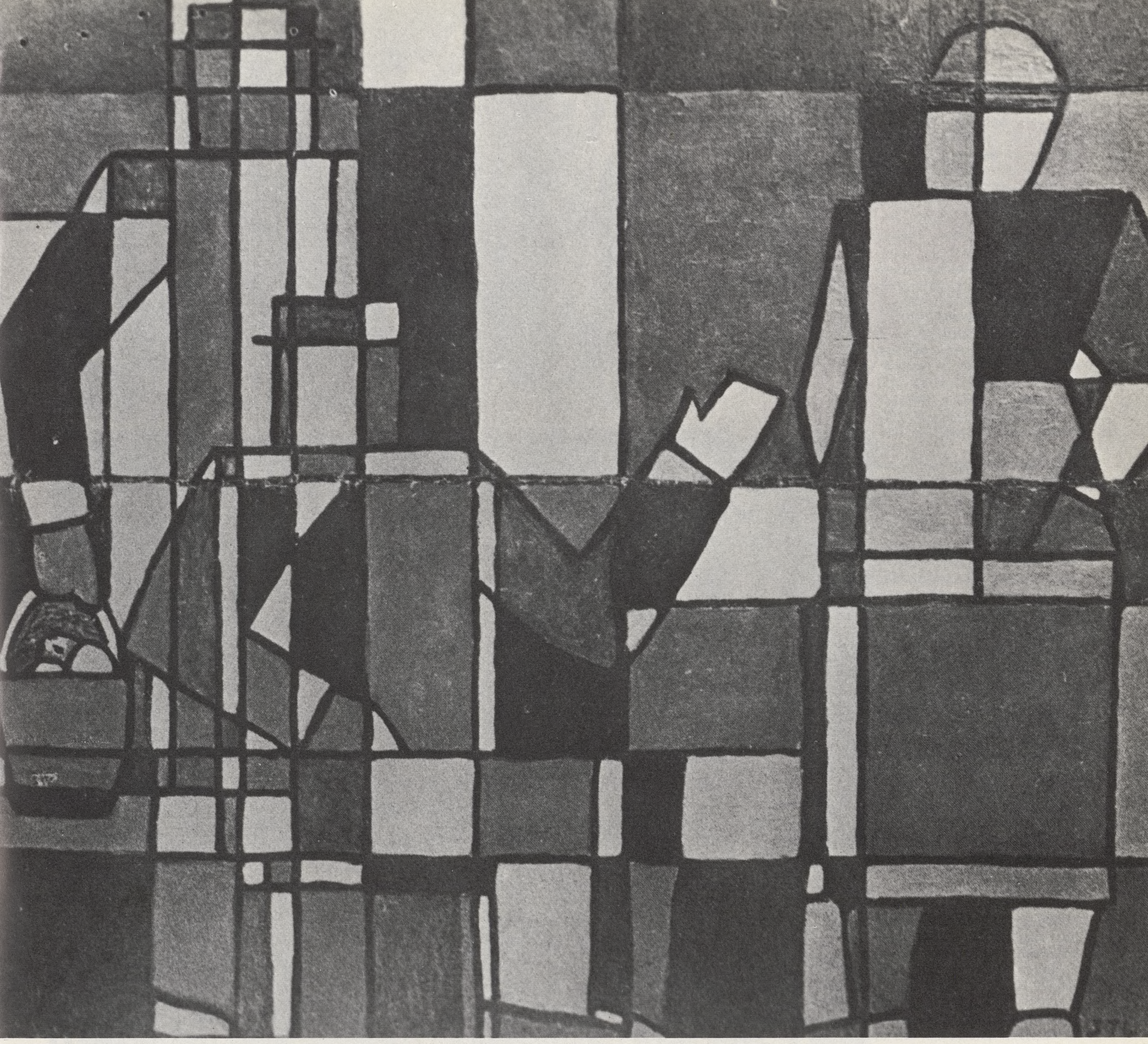
Torres García, en la búsqueda de un «Universalismo constructivo», como él llamaba a su teoría, que tenía su origen, sin duda, en las ideas de Piet Mondrian sobre la plástica pura, se proponía expresar un concepto plástico, en el que el lenguaje, aun apoyándose en esquemas de formas naturales, no tuviese que describir ni los seres ni los objetos, sino que el signo, el símbolo, expresado con trazos irregulares, y por ello sensibles, humanizados, fuese suficiente para manifestar su concepto. Esa actitud, en ciertos aspectos heroica, hace de Torres García uno de los artistas más significativos de nuestra época.

M. C.



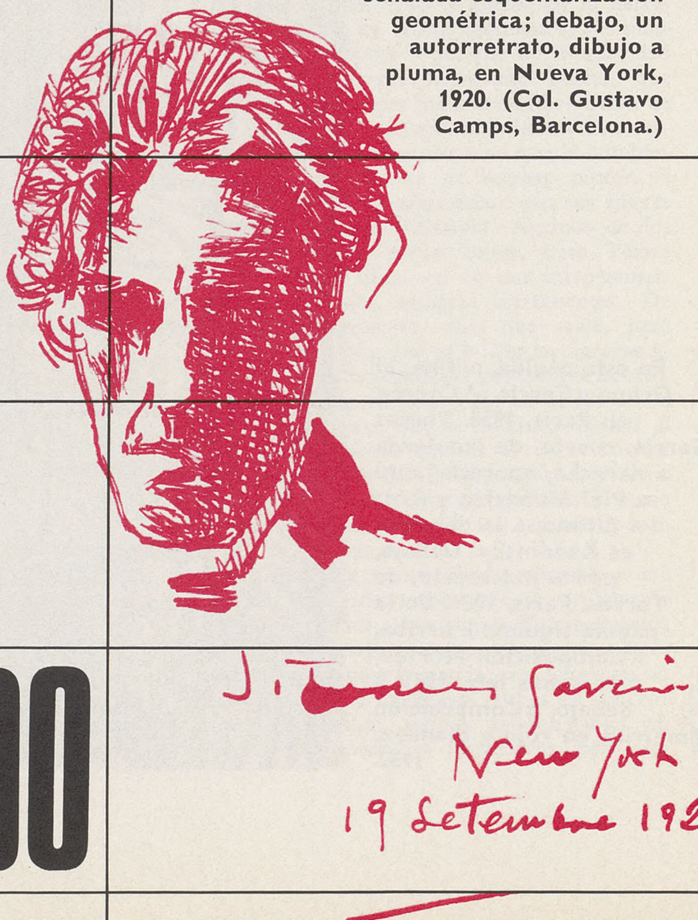


Arriba, «Retrato de mujer», París, 1927, y debajo «Escena callejera en perspectiva con monumento y barco negro», óleo sobre tela, de 1947.



CON MONDRIAN AL FONDO

Por
SANTOS
TORROELLA



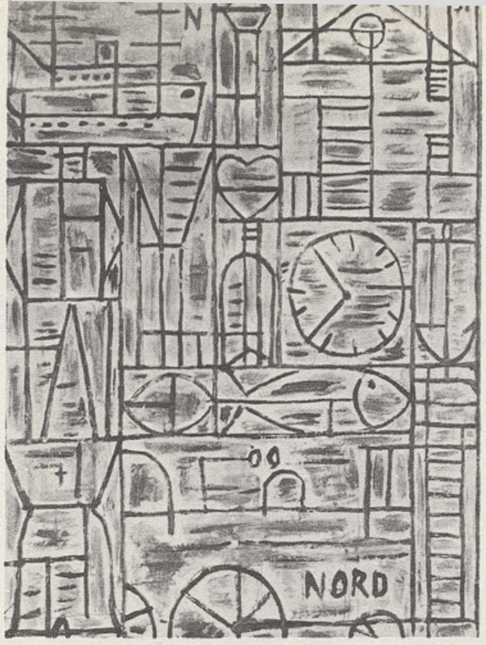
«Tres figuras», óleo sobre tela de Torres, con señalada esquematización geométrica; debajo, un autorretrato, dibujo a pluma, en Nueva York, 1920. (Col. Gustavo Camps, Barcelona.)

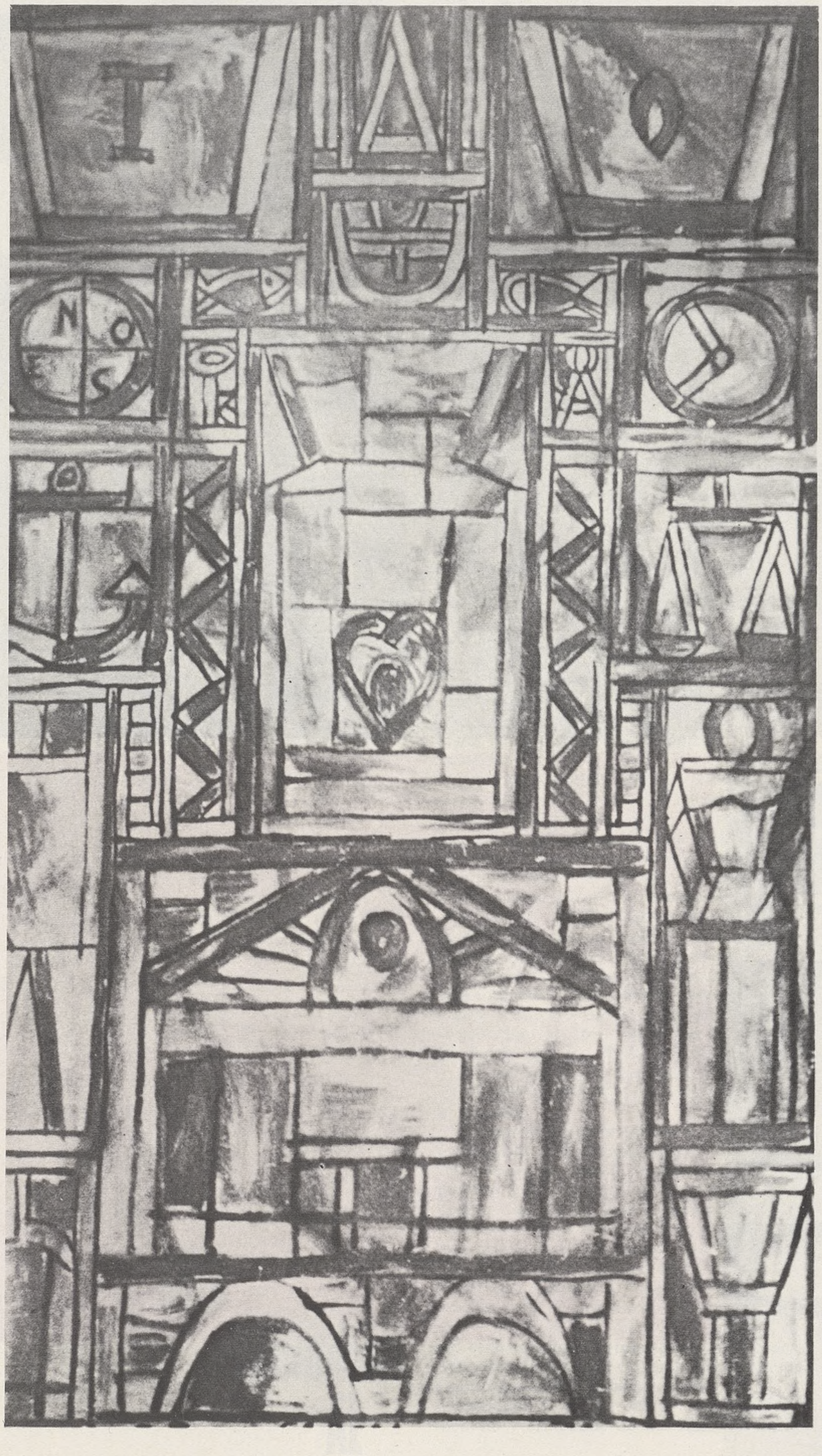
CON MONDRIAN AL FONDO





En esta página, arriba, el Grupo «Cercle et Carré» en París, 1930. Torres García, cuarto, de izquierda a derecha, aparece junto a Piet Mondrian y Arp; el último, a la derecha, es Kandinsky. Debajo, «Arte universal», de Torres, París, 1931. En la página siguiente, arriba, «Composición Norte», óleo sobre tela, 1931, y debajo, «Composición simétrica en rojo y blanco», 1932.

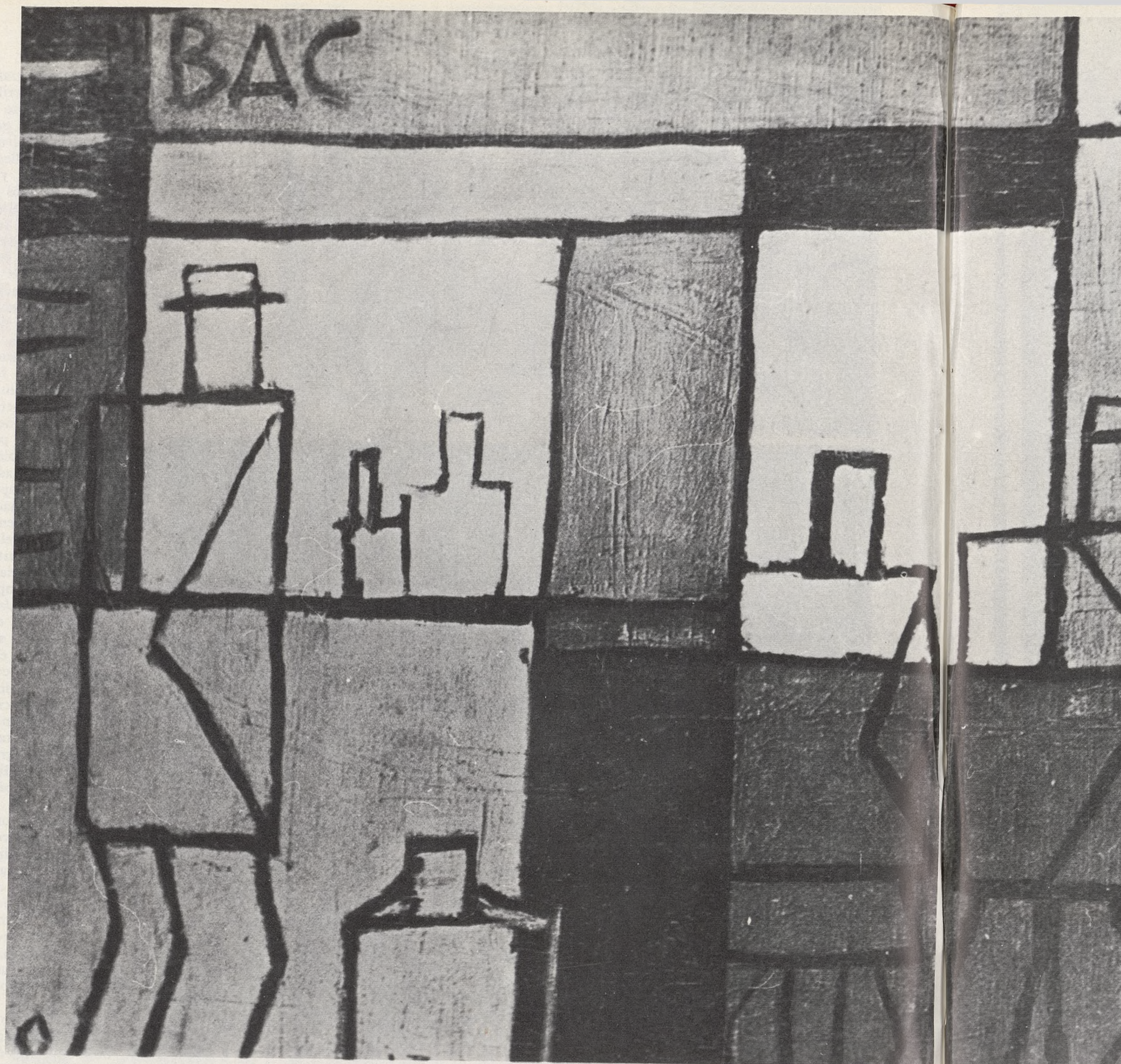




CUANTOS trataron a Torres García y hablaron o escribieron de él lo hicieron siempre con afectuoso respeto, admirativa y emotivamente a la par. Un discípulo suyo, de Montevideo, Alvarez Fernández Suárez, lo evocó «en su taller, con la melena blanca, encorvado, frágil y estremecido, anciano ya, pero con los ojos relucientes de entusiasmo y de fuerza, con el entendimiento lúcido, y una voz que, en sus frecuentes arrebatos, se hacía súbitamente poderosa y sonora». Para el hispanista francés Jean Cassou, que lo conoció en París por los años treinta, Torres García era «hombre sencillo y puro, hombre del continente virgen», en quien «por su figura, su obra, su doctrina, sus libros y sus humanas y socráticas enseñanzas, la América latina encontró a ese tipo humano que tanto necesita un país joven ávido de futuro: el maestro». Y, para no extender la lista de los testimonios de excepción, José Bergamín, que fue su amigo en Uruguay, diría de él que «por su obra de pintor tanto como por su labor docente, fue un apostólico ejemplo».

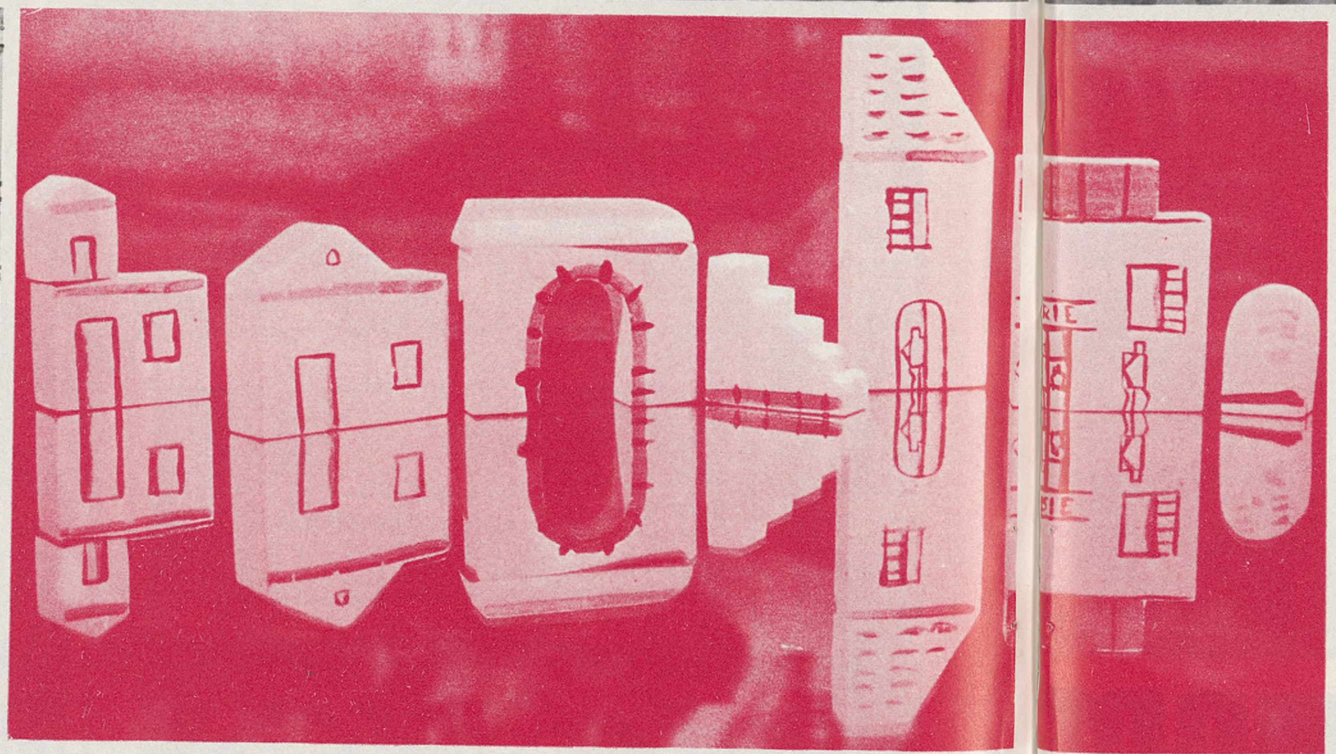
En hombres así, de tan singular ejemplaridad, resulta imposible separar vida y obra. No podemos hacerlo en el caso de Torres, como tampoco en el de Van Gogh, o en el de Paul Klee, o en el de Mondrian, por mencionar algunos de los artistas de tiempos recientes en quienes peripecia vital, creación y meditación anduvieron siempre unidas. En Torres, a despecho de su *Universalismo constructivo*, formulación de la estética en que desembocó y en la cual, por su enunciado, pudiera sospecharse que el elemento personal, subjetivo, debe contar poco, justamente ocurre todo lo contrario; y el ingente caudal de libros escritos y conferencias pronunciadas por él, en torno a sí mismo y al desenlace de su obra, no compone sino una prolongada, pormenorizada autobiografía, de la cual resulta imposible prescindir. No me refiero tan sólo a la *Historia de mi vida*, que escribió y publicó en Montevideo en 1934, apenas retornado a su patria, ni a su otro gran libro ya citado, *Universalismo constructivo*, grueso volumen de más de mil páginas que dio a la imprenta diez años después, tan lleno de disquisiciones teóricas como de experiencias vivas, sino a sus otras muchas publicaciones, algunas de estética pura, como el ensayo-conferencia *Mística de la pintura* (Montevideo, 1947), que es una de las cosas más bellas y profundas que escribió, y en las cuales también se halla presente de cuerpo entero, con su incomparable calor humano, el hombre que fue Torres García. Pero en este aspecto, claro es que se destaca sobremanera su *Historia de mi vida*, libro que suponemos de edición original reducidísima y ya, desde hace tiempo, archiagotada. No comprendemos cómo hoy, en pleno auge de ediciones de todo tipo, no se ha vuelto a imprimir entre nosotros. Su llaneza de estilo coloquial, lo vivaz y ameno de la narración e incluso, en ciertos momentos, sus puntos de mordacidad —aunque de mordacidad de hombre irremediablemente bueno, que también el que lo es puede tenerla— harán de este libro, con el tiempo, un «clásico» de nuestras letras, no menos atractivo que la autobiografía del homónimo de nuestro pintor, el rebelde e inquieto salmantino, con sus ribetes de mago, Torres Villarroel. Algunos de los retratos que, en breves líneas, traza Torres García en ese libro son de una intencionada precisión y una agudeza infrecuentes. De D'Ors, por ejemplo, dice que «vale, pero quiere demasiado que se lo digan», agregando «pónganse veinte pedestales uno encima de otro, y aún le parecerá poco para su altura». Y a Mondrian diríase que lo estamos viendo al leer la descripción que de él hace Torres: «Alto, enjuto, de movimientos parcos y como mecanizados, habla por monosílabos y como buscando las ideas en el aire, siguiendo, sin duda, su proceso interior...»

Precisamente, uno de los momentos que me parecen más interesantes de la prolongada aventura artística y humana de Torres es aquel en que su camino se cruza con el del austero y visionario pintor holandés, éste asimismo un apóstol, como el uruguayo, ambos de concentración espiritual, pareja, indomeñables en sus castillos interiores respectivos, pero con



Arriba, «Café», pintado en París en 1929; debajo, a la izquierda, «Composición», de 1935, con clara influencia del neoplasticismo de Mondrian; a la derecha, «Aldea», en madera, compuesto por diez piezas, 1928.





CON MONDRIAN AL FONDO

un abismo de diferencia entre ellos en cuanto al sentido del mundo y de la vida, mucho más anchuroso y de más cálidas, profundas y estremecidas raíces en el primero que en el segundo. Así, aunque Mondrian y sus teosofías pudieran concordar en algo con las inquietudes metafísicas de Torres, no tardaría éste en sentirse demasiado encerrado allí y en temer que todo aquello fuera, como diría después, un callejón sin salida.

Los contactos entre Torres García y Mondrian y los neoplasticistas se desarrollaron entre 1926 y 1933. Aquél se hallaba inquieto, desvelado en sus búsquedas, desde unos años antes. Quizá desde su viaje a Estados Unidos, donde permaneció de 1920 a 1922; la crisis prosiguió durante los meses que pasó en Liorna (donde nació su cuarto hijo, Horacio) en 1924 y los dos años que estuvo en la Costa Azul, en Villefranche. Torres siente la necesidad de replantearse el hecho pictórico en sí y en cuanto pueda comportar no sólo plástica sino expresivamente. Hay larvadas tensiones, duros forcejeos, en algunas de sus obras de aquellos años, incluso en pequeños retratos como el que entonces pintó de Blasco Ibáñez, a quien iba a visitar algunas veces en su residencia de Mentón. Fue precisamente el novelista español quien le aconsejó a Torres aquel traslado a París que habría de señalar un giro decisivo en su obra. En la capital francesa residió durante los años más arriba indicados, y allí se relacionó con una serie de artistas que, marginados entonces de la alta jerarquía establecida por los marchantes, se afanaban, como él mismo, oscura pero decididamente, en cimentar y consolidar cuanto plásticamente se había conquistado desde el cubismo. Esta tendencia ya había absorbido la atención de Torres en Villefranche, desde donde en una ocasión escribía al marchante barcelonés José Dalmau que estaba haciendo «algunas telas cubistas, pero de un cubismo personal, no de escuela» y «sin caer en la abstracción total». Los amigos con quienes se relacionó en París, compañeros de viaje en sus preocupaciones artísticas, fueron, entre otros, Vantongerloo, Van Doesburg, Otto Van Rees, Ozenfant, Luis Fernández, Engel Rozier y Mondrian. Pero fue, ante todo, este último el que le impresionó vivamente, pues al punto reconoció en él, como escribiría más tarde, al «artista puro y superior». Las relaciones de Torres con aquel grupo y, especialmente, la influencia de Mondrian sobre él no creo que hayan sido bien estudiadas aún; y merecerían serlo, pues aunque al fin, como ya se ha indicado, siguieran orientaciones divergentes, el punto de partida de ambos, en las obras iniciales de su madurez, tuvo muchos puntos de coincidencia.

Ya se sabe que con aquellos artistas Torres fundó la revista *Cercle et Carré*, importantísima en los anales del movimiento abstracto, de la cual fue él quien hizo director a Michel Seuphor, cosa que éste ha silenciado en sus referencias a ella; y de que aquél la consideraba como propia, pues fue su verdadero fundador, lo demuestra el hecho de que después, con el título de *Círculo y cuadrado*, proseguiría su publicación en Montevideo. También fue Torres quien, tras no pocos esfuerzos, consiguió organizar una de las contadas exposiciones del grupo, y traerla a Barcelona en el marco de la «Exposición de Arte Moderno Nacional y Moderno» que no mencionan sus biógrafos y que se celebró en Barcelona, en las Galerías Dalmau, entre el 31 de octubre y el 15 de noviembre.

La exposición, de la que hay un buen catálogo ilustrado, se componía, como se ve por su título, de dos secciones, y en la extranjera figuraron por primera —y, en muchos casos, única— vez en una galería española obras de Hans Arp, Sofía Taueber Arp, Otto y Adya Van Rees, Van Doesburg, Otto Friendlich, Luis Fernández, Helion, Vantongerloo y Piet Mondrian. Lástima que ninguna de ellas se quedara aquí y que aquel esfuerzo de Dalmau —ya entonces al borde de la ruina—, como otras muchas empresas de su anticipadora perspicacia, no hallase el menor eco en nuestro ámbito museístico y coleccionista.

Mondrian y Torres García compartieron lo modesto y errabundo de sus vidas, su estricta pureza y ese alto tono moral tanto como estético que preside las obras de uno y otro. Pero en el estudio comparativo entre ellas no tardarán en advertirse profundas diferencias. Para Torres la lección de Mondrian —a quien dedicó un certero capítulo en su *Universalismo constructivo*— consistió en hallar un lenguaje que universalizara la pintura cerrándole el paso al naturalismo analítico e imitativo, «que rebaja el objeto considerándolo sólo como un accidente dentro de la luz». Como Mondrian, Torres quería también llegar al idealismo puro; pero no podrá seguirlo cuando el primero se decide a volverse totalmente de espaldas a la realidad. En este punto es cuando se produce la escisión —coinciden, en cambio, en oponerse al surrealismo, «peligrosa tendencia que podía de nuevo sacar al arte de su curso natural»—, porque para Torres, que en ello ve la contraposición del espíritu racionalista nórdico al intuitivo mediterráneo, el artista ha de llegar a una síntesis entre la realidad y el espíritu. Por eso, la aportación de Mondrian, como la de los suprematistas y constructivistas rusos, no será en realidad, para nuestro pintor, una «evolución del arte», sino un «desplazamiento», porque en ellos, a su entender, se niega lo que emerge de las profundidades del ser del artista, aquello que, en contacto con el mundo, «viene de su alma, que no es cosa ni tiene nombre». Y, al final de su vida, en su citado ensayo *Mística de la pintura*, formulará, bella y concisamente, su doctrina cuando escribe las frases que se copian a continuación y que resumen toda su estética.

«Ver, sentir y comprender»: he ahí el terreno del artista. Pero «viendo en lo visible y lo invisible a la vez». Porque «vez» es sentir y comprender; «sentir» es ver y comprender; y «comprender» es sentir y ver. Y es sentir la materia plástica; y es sentir la geometría y el ritmo; y es ver y sentir abstractamente las cosas del mundo.

«Ver y comprender», que es tanto como abarcar a un tiempo lo universal y lo particular, lo absoluto y lo concreto, la esencia y la presencia del mundo y de la vida. Y, en la raíz de todo ello, el «sentir» como cauce del pensamiento y no a la inversa, porque en la contraposición, si puede haberla, entre alma y espíritu, para Torres, para el artista y el hombre Joaquín Torres García, aquélla será siempre la que infunda vida y cálido latido al libre vuelo creador de éste. De aquí la radical y completa humanidad que en él y en sus obras advertimos, no amputada, como en su admirado amigo holandés, del plenario ser y estar en el mundo a que, en definitiva, se debieron dichas obras.

Ardua, terrible, fue la lucha de Torres García, porque todo le condujo a ser, en su vocación de peregrino de lo absoluto, un emigrado permanente, un hombre de frontera, un «outsider», y por ello, aunque en sus últimos años, reentrañado en su natal Montevideo, estuviera rodeado de discípulos, un solitario inquebrantable. De «pintor errante» se calificó él en una ocasión, pero lo fue, más que por su continuado deambular a través de países y ciudades, por su desasosegada búsqueda de verdades inconmovibles; de esas verdades que nunca, aunque él creyera haber llegado a ellas, poseeremos del todo. El se jugó cuanto tenía a una carta: la de ese «descubrimiento de sí mismo» que campea, como título, en la portada de uno de sus libros primerizos. Lo hizo así con espartana firmeza, como el hombre de fe que era por encima de todo, y si en vida no llegó a conocer esos éxitos internacionales que han esclavizado y entontecido de vanidad a tantos, fue porque cuando estuvo a punto de lograrlos, cuando los tuvo como pocos a su alcance, huyó de ellos como del diablo. Guillermo de Torre escribió una vez que lo más asombroso en Torres García era cómo siendo su vida «una pugna tenaz contra corriente, agravada por la sombra insoslayable de la precariedad económica, pudo guardar siempre indemne la misma ingenuidad fervorosa, idéntico espíritu creador».

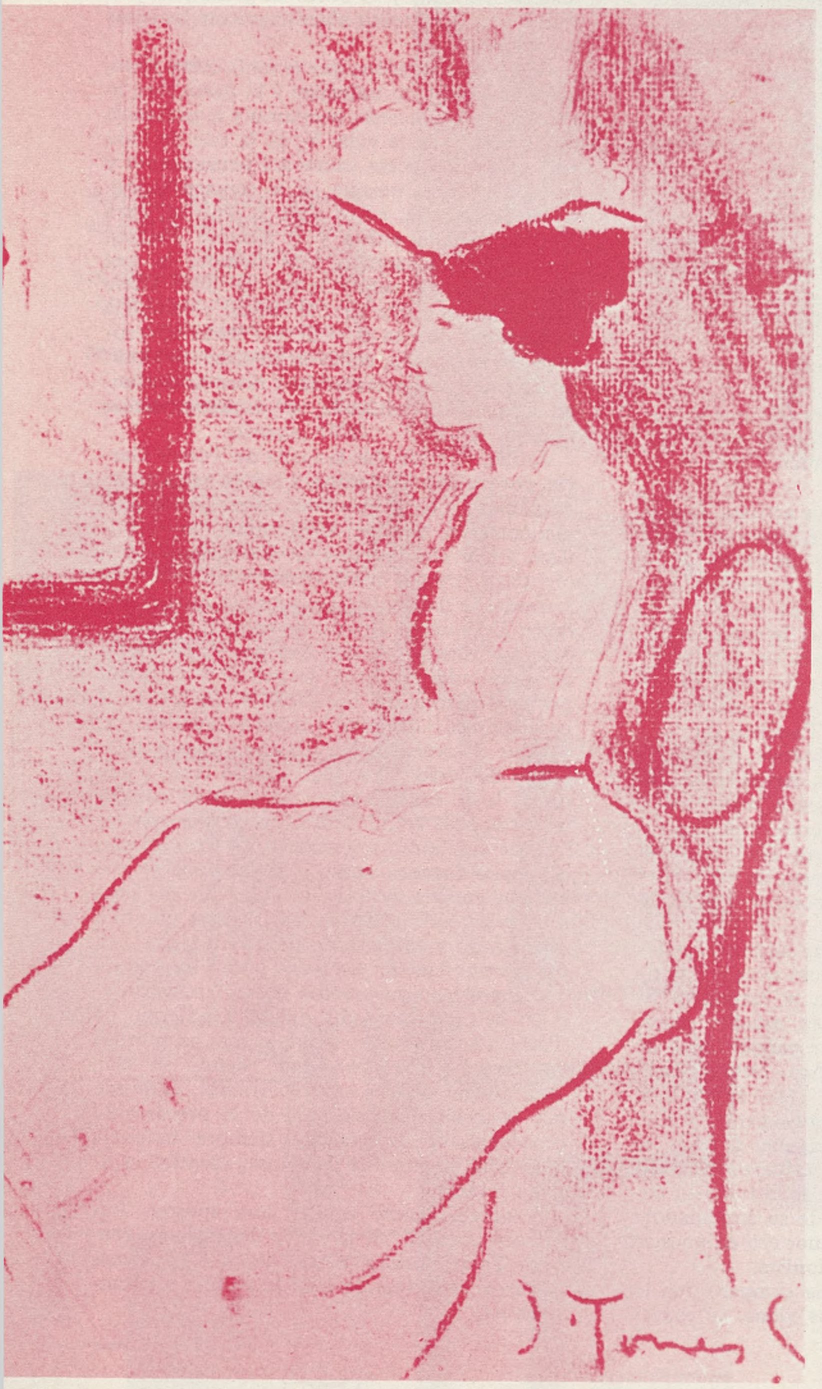
Venerable como un anciano apóstol, iluminado soñador en la niñez del mundo, Joaquín Torres García es una de las figuras más nobles y atractivas de toda la pintura contemporánea.

En el antiguo Palacio de la Diputación, de Barcelona, Salón de San Jorge, aparecen algunas de las muestras más importantes de la etapa catalanista o mediterránea de Torres. En estas páginas, con dos paneles de la Diputación, aparecen: «Mujer sentada», de 1898, un fresco en la Casa Badiella, «Puerto de Barcelona», de 1916, y un carbón de 1900.





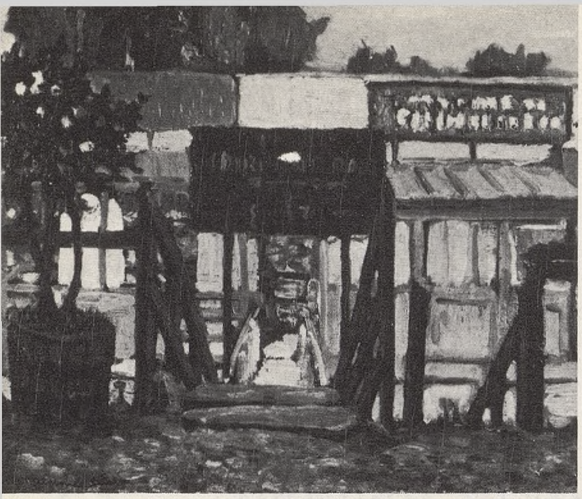
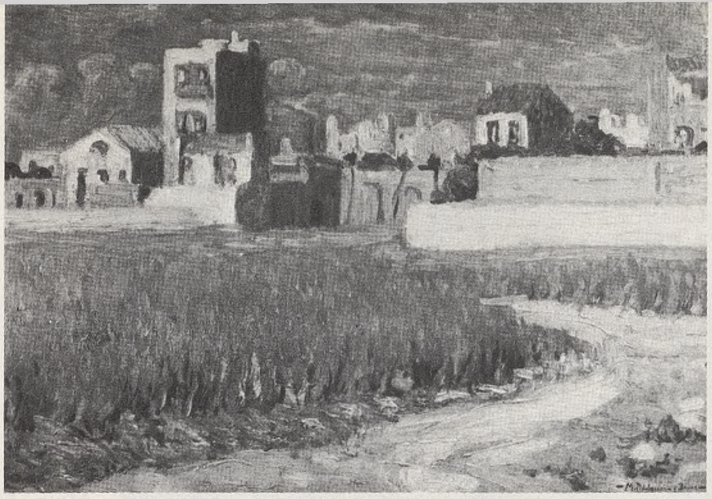
Por FRANCESC FONTBONA







EN EL POSTMODERNISMO CATALAN





UN lamentable error, frecuentísimo cuando se aborda el estudio de una gran figura artística surgida en un ámbito alejado de los focos internacionales de promoción y difusión del arte, suele ser el de creer que ésta ha aparecido, casi incomprensiblemente, como por generación espontánea, en una especie de desierto poblado a lo sumo por otros personajes de corto alcance cuya real significación puede ignorarse sin grave menoscabo del conocimiento de los hechos culturales más generales.

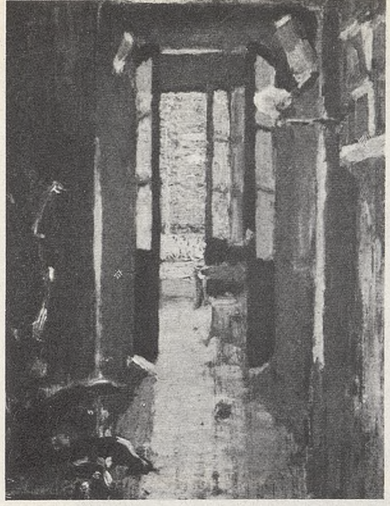
Importantes historias del arte —generales o especializadas en los siglos XIX y XX— publican machaconamente aberraciones históricas como las que pretenden que Gaudí es un genio aislado y geográficamente excéntrico, o que Picasso pasó en cierta ocasión una temporada juvenil en un rincón del mundo llamado Barcelona donde trató a un tal Nonell cuyo mayor mérito sería que quizás influyera en su época azul. Casi nadie se para a pensar que en aquel mismo ámbito, sólo una generación más tarde, surgirían figuras universales como Joan Miró o Salvador Dalí y que esto es por lo menos sintomático de que en aquel ignoto paraje algo se hacía aparte de contemplar con estupor cómo crecían las torres de la Sagrada Familia.

La historia del arte de los siglos XIX y XX sigue un esquema acuñado básicamente en París, indudable foco de primera magnitud y meca casi única de los artistas de todo el mundo durante la segunda mitad del siglo pasado y la primera de éste.

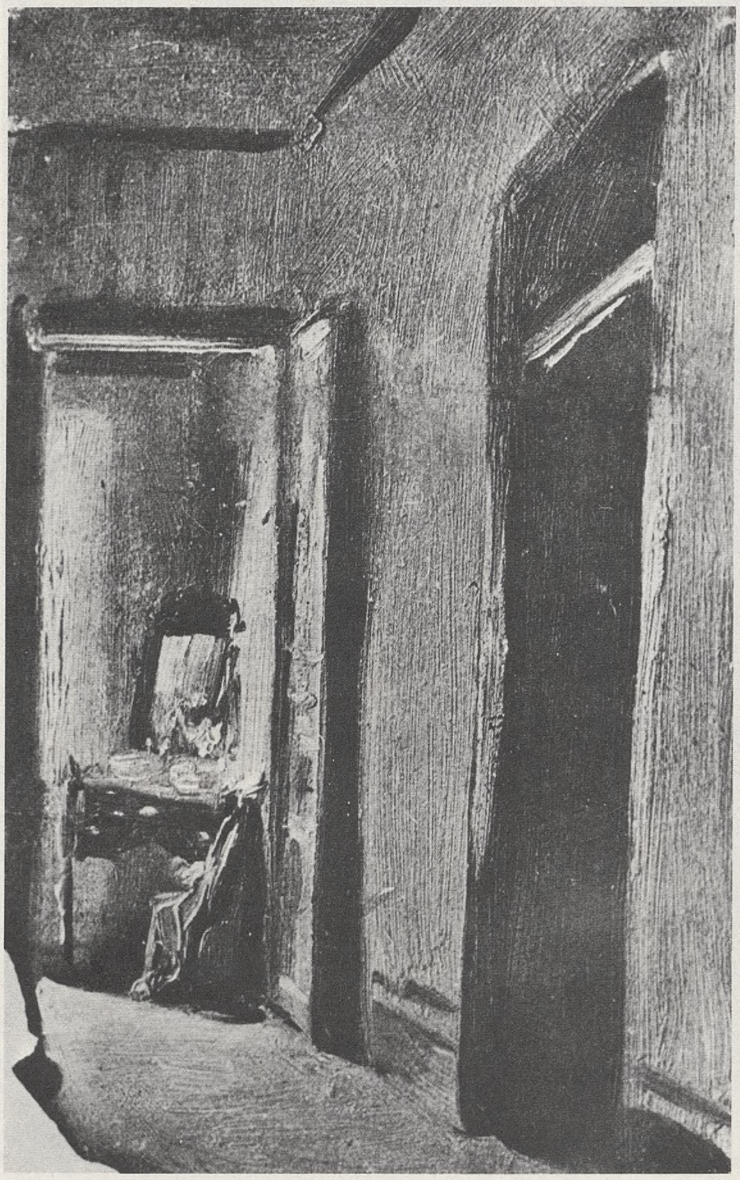
París fue la base de operaciones de muchos artistas franceses y extranjeros y se puede decir que todos los artistas extraordinarios —y muchos de los medianos— que actuaron desde la capital de Francia han obtenido un reconocimiento universal, en cambio la mayoría de los artistas extraordinarios que no fueron a París o que sólo estuvieron allí de paso son, aún hoy, totalmente desconocidos fuera de las fronteras de su país. Las escasas excepciones, individuales o de grupo, confirman una regla que por suerte empieza a ser revisada de unos años a esta parte. El tiempo, y una acertada política cultural a nivel internacional que barra actitudes frívolas en el estudio del arte reciente, habrán de suplir los efectos del gran altavoz publicitario parisiense y establecer una jerarquía de valores real.

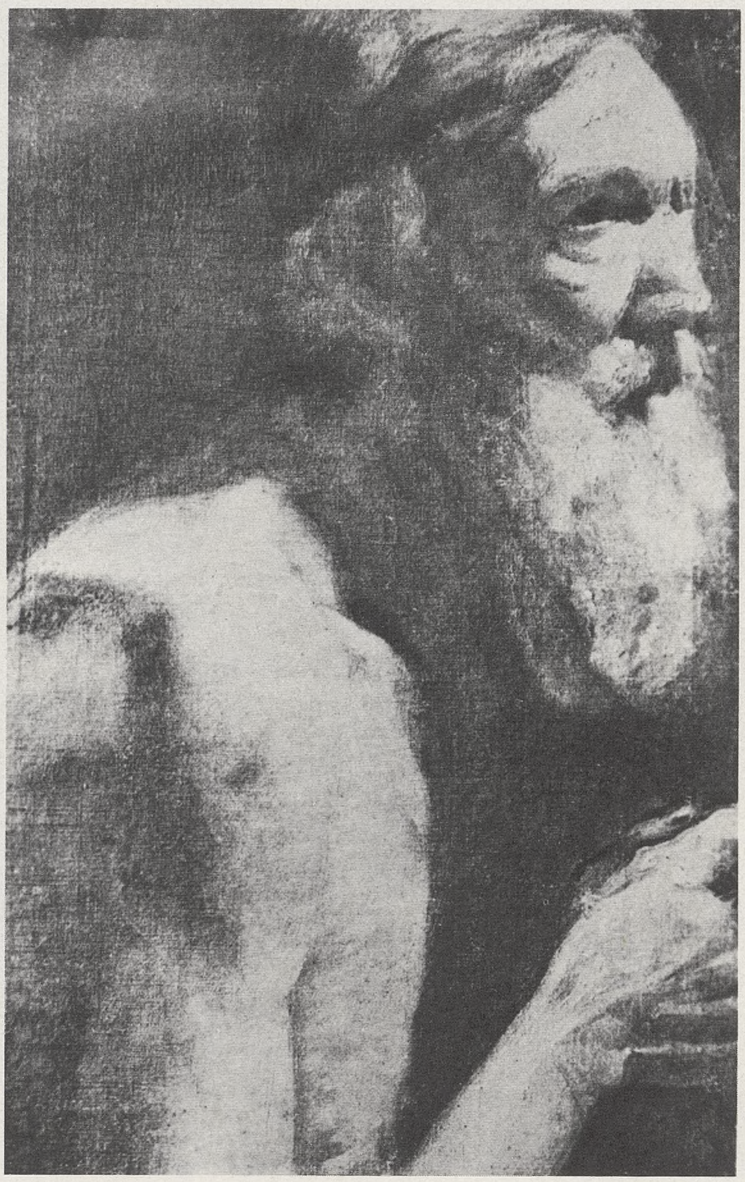
Uno de los más activos focos en que se fraguó el arte contemporáneo fue Barcelona. En ella fue donde Torres García se formó y donde desarrolló sus primeras y fecundas etapas. Torres llegó a ella en 1892 cuando se iniciaba apenas una etapa crucial de efervescencia y renovación en la que Cataluña batallaba con fuerza desde los campos de la política, del arte y de la cultura por deshacer el entuerto de Felipe V de identificar cultura española exclusivamente con cultura castellana. Este sentimiento de afirmación de una personalidad está en la base de un movimiento de múltiples matices que se conoció con el nombre convencional de «Modernisme».

Este «Modernisme», ya abiertamente renovador al principio de la década de los noventa con grandes figuras entre las que emergían aún Gaudí y Domenech i Montaner, pugnaba



En primera línea, de izquierda a derecha, cuatro obras de Marian Pidelaserra: «Barraca fluvial» de 1901, «Paisatge de les afores», de 1902, «Notre Dame al vespre», 1900-1901, y «Un corredor de casa», 1900-1901; en la página opuesta, «Una elegante de Barcelona», de Torres, 1898, y «Mercado de la Boquería», 1898, «Las lavanderas», de 1903. En esta página, a la izquierda, el primer óleo de Torres, en Mataró, 1891, y a la derecha «Desnudo de viejo», óleo de 1892.





en las otras artes por hallar asimismo un lenguaje propio nuevo. Lejos de ser un movimiento de grupo era una corriente general cuyo aliento englobaba esfuerzos a veces marginales a ninguno de los cenáculos intelectuales rectores: el propio Gaudí era prácticamente un franco-tirador.

Sin embargo, a causa de su juventud, Torres fue de hecho sólo un espectador en los años en que se desarrolló con fuerza de ruptura el movimiento. En 1894 se matriculó en la escuela de Bellas Artes de Barcelona —la «Llotja»— donde tuvo por compañeros de curso a otros jóvenes artistas como Isidre Nonell, Joaquim Mir, Joaquim Sunyer o Xavier Gosé. Intimó con los tres primeros pero sin compartir los criterios estéticos de Nonell y Mir. El mismo lo cuenta en «Historia de mi vida». En principio la enseñanza que él llama neoclásica, pero que más exactamente era nazarena, impartida allí le influyó poderosamente, mientras que a sus amigos les resbaló por completo. Ya en estos primeros momentos, mientras unos jóvenes —Mir, Nonell, Canals, Pitxot— seguían en sus años formacionales el pleinairismo que Ramon Casas y Santiago Rusiñol importaban entonces de París, otros —Torres, Sunyer, Picasso— se decantaban por Steinler y Tolouse-Lautrec. Ninguno de estos artistas sin embargo empezó a tener una trascendencia pública notable hasta los últimos años de la década de los 90: fue la generación postmodernista.

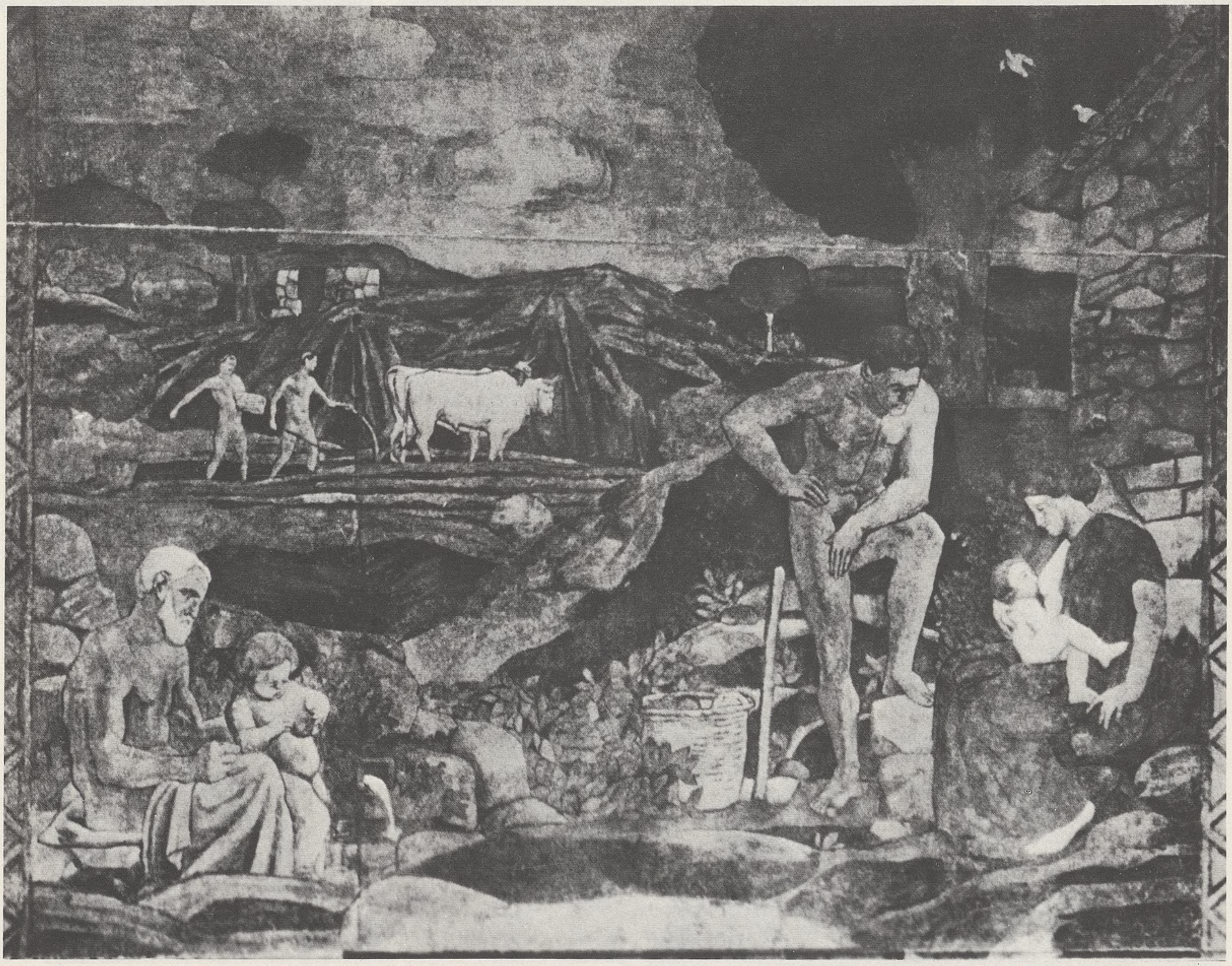
El joven Torres, pues, tampoco surgió como un hongo. Se formó en contacto con artistas inquietos que alcanzarían a principios de siglo una madurez y una personalidad que, Picasso aparte, aún está por descubrir fuera de España, como lo ha estado hasta hace muy poco fuera de Cataluña. Por no citar más que un ejemplo clarísimo, Joaquim Mir llegaría en muchos de sus cuadros, partiendo del colorido de un paisaje, a las puertas de la abstracción, cinco o seis años antes por lo menos que Kandinsky pintara la generalmente aceptada primera acuarela abstracta en 1910 y al tiempo que un Ciurlionis —otro artista mal conocido, éste lituano— bordeaba también la abstracción por otros caminos.

El contacto con otros jóvenes que seguían caminos discrepantes del suyo pero igualmente combativos fue un gran estímulo para el joven Torres que colaboraba como ilustrador en algunas publicaciones periódicas entre las que sobresalían «Barcelona Cómica» e «Hispania».

Si las figuras del «Modernisme» pictórico, pese a su gran calidad intrínseca, no habían llegado a aportar novedades absolutas ni la personalidad distintiva de aquel arte típicamente catalán que teóricos como Sebastià Junyent o Eugeni d'Ors pedían, las figuras del postmodernismo, habiendo llegado a soluciones de gran originalidad, adolecían en cambio de un individualismo que tampoco los caracterizaba como una generación homogénea dispuesta a hacer una consciente labor común.

Torres García, completamente identificado con los ideales del país de su padre, distaba también en este punto de la mayoría de sus compañeros de generación. Con un manifiesto espíritu comunitario se unió al único grupo postmodernista que se proponía actuar conjuntamente, justo en el momento de ma-





yor depresión de la fuerte crisis artística de la primera década de nuestro siglo en Cataluña. Era el grupo que, consciente de lo renovador de sus propuestas integró la exposición colectiva de abril de 1905 en la Sala Parés, que un crítico de la época —Carles Junyer Vidal— calificó de «la más noble, honrada y sincera que se ha hecho aquí de muchos años a esta parte».

El grupo —superviviente de la ambiciosa «Associació de Pintors i Sscriptors Catalans»— lo formaban el escultor Emili Fontbona y los pintores Xavier Nogués, Marian Pidelaserra y Pere Ysern; a ellos se añadió, por expresa invitación de los propios artistas, Sebastià Junyer Vidal, hermano del crítico antes citado.

Unía a todos un anhelo de partir de cero, de retornar a las fuentes, de reencontrar el espíritu primitivo del arte despojándolo de clisés anecdóticos, sin caer sin embargo en arqueologismos propios de otras escuelas puristas anteriores. Cada uno, con su propio estilo, buscaba esta pureza y Torres fue el que concurrió a la exposición con más obras. Toda la crítica habló extensamente de la muestra, que levantó discusiones, duros reproches e incluso incomprensión entre quienes la vieron con simpatía.

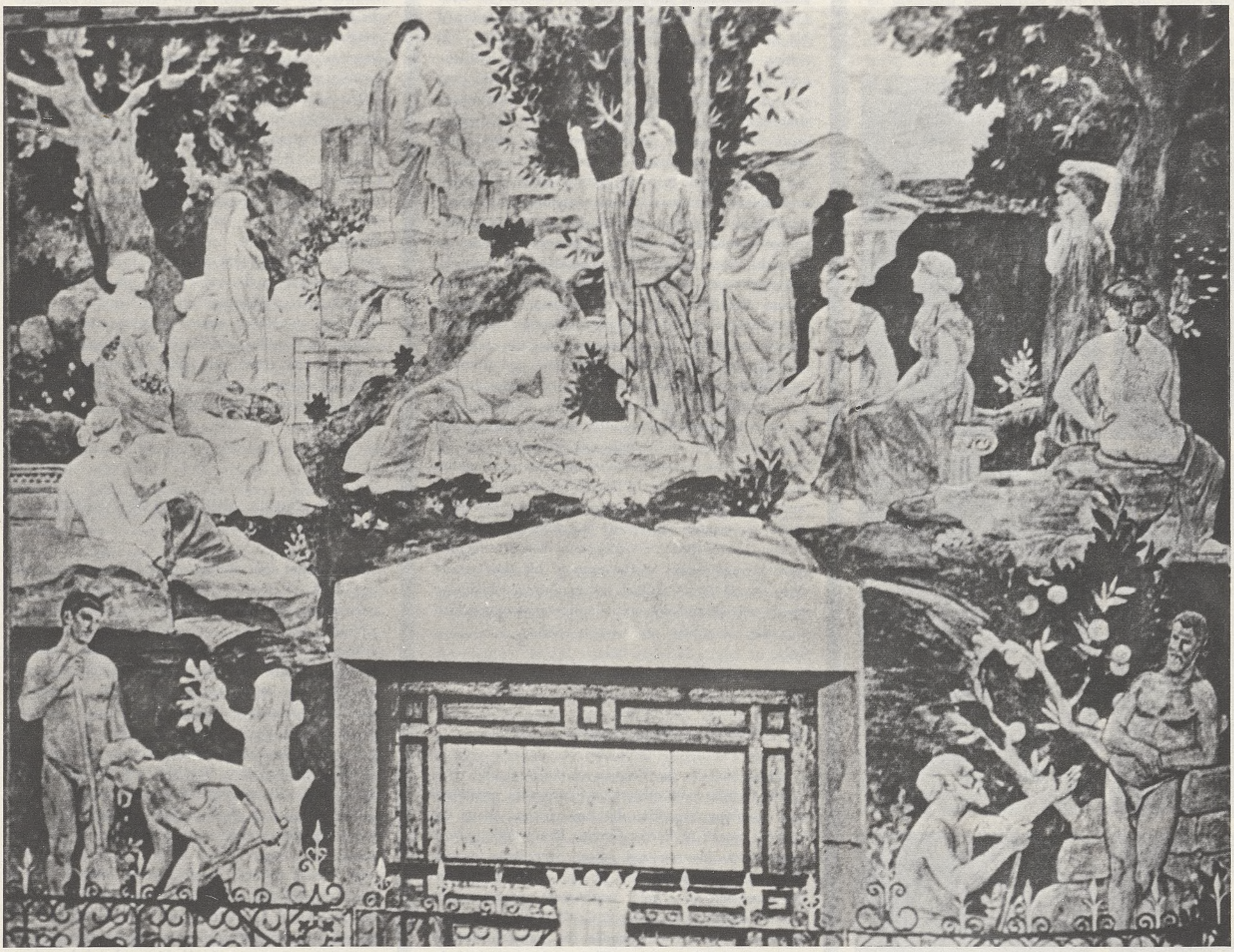
De este canto del cisne del postmodernismo, Torres García sería, con Nogués, el gran superviviente; el único que no se descorazonó. Al decir de otro crítico —Arturo Mori— él había presentado ya allí algunos «símbolos de sabor griego»: y sería precisamente en esta línea que iría el «Noucentisme», el gran movimiento artístico y cultural que dominaría buena parte del arte catalán posterior, en busca de un espíritu mediterráneo cuyo origen estaría en la Grecia clásica. Quizá por ello Eugeni d'Ors, futuro pontífice del «Noucentisme», fuera el que con mayor entusiasmo y clarividencia comentó la exposición.

El postmodernismo fue para Torres García el trampolín desde el que siguió adelante en su búsqueda de una personalidad, y no sería de extrañar que en el origen del constructivismo que en forma más o menos explícita estructuró la obra de Torres toda su vida, no estuvieran algunas de las obras de Pidelaserra, justamente las que servirían de base a Ors para situar al gran pintor barcelonés en el «camino ascendente hasta los extremos rigores de la construcción». «Un corredor de casa» o «Barraca fluvial» de Pidelaserra,—expuestos en 1902— son óleos regidos por una estructuración rigurosamente rectangular sin precedentes en la pintura catalana anterior. Torres conocía bien a Pidelaserra, e incluso la temática de algunas de sus obras primerizas coincide con la de él: éste es el caso de las vistas suburbiales barcelonesas que Torres pintaba hacia 1905-1908 tan semejantes a las que Pidelaserra pintara en el barrio barcelonés de Sants en 1902 recién llegado de París, o los paisajes urbanos de Bruselas con sus destacados cartelones publicitarios similares a algunos de los que el pintor catalán pintara en la capital francesa entre 1900 y 1901.

Fuera como fuese, Torres tuvo mayor aliento ante la adversidad —o mayor fe en el futuro— que Pidelaserra y una idea más clara respecto al porvenir inmediato del arte. El helenismo, el rigor constructivo y el arcaísmo fueron los componentes básicos que lo con-



Obras de la etapa catalana, de Torres: en la página opuesta, arriba, «Institución de la Eucaristía», Iglesia de San Agustín, Barcelona, 1907; debajo, «La familia», detalle de un panel de San Jorge, 1913. En esta página, arriba «La décima musa», mural en la Biblioteca de Cataluña, y debajo «La Cataluña eterna», en la Sala San Jorge, 1913.



virtieron en el gran muralista del «Noucentisme», movimiento «engagé» del que Torres fue asimismo uno de sus más apasionados teóricos, bajo la aprobativa supervisión del rector político y cultural de la Cataluña de la época, Enric Prat de la Riba, presidente de la Mancomunitat.

En Barcelona Torres llegó a crear una obra absolutamente personal, que se insertaba perfectamente en aquel estilo autóctono e independiente respecto de los que dictaba el París de las primeras vanguardias. Este «Noucentisme» no fue tan sólo un fenómeno de gran interés sociológico sino la creación consciente de un estilo de alto nivel estético en el que el Torres García inicial tuvo un papel fundacional. Y es curioso constatar que junto a Torres se situaba ahora Joaquim Sunyer, quien como él había desoído en sus años primerizos el pleinairismo alineándose entre los seguidores de Steinlen; Sunyer, tras un paréntesis de varios años de ausencia que pasó en París, se insertaba en un lugar de preferencia dentro del naciente «Noucentisme».

Para aquel Torres «el ideal de un artista catalán ha de ser «universalizar» Cataluña. De lo catalán romántico ha de hacer lo catalán clásico». La misión del artista, según él, en el campo estrictamente plástico ha de ser la de «emancipar a nuestro arte contemporáneo, completamente vacío de sentido, del realismo, para buscar lo verdadero, lo lógico, lo eterno y darle un sentido moral de que carece por completo».

Estas preocupaciones suyas, manifestadas en la revista «Cataluña» en enero de 1911, en las que estaban configurados perfectamente su concepto de arte «noucentista» y su misión de servicio a la comunidad, evolucionaban en otro escrito —inédito— de 1917, año en que la muerte de Prat de la Riba inició la gran crisis del movimiento: «Todo problema de arte trae involucrado un problema de ética y un problema social (...). Cada época ha de tener su arte. El artista ha de trabajar para sus contemporáneos». Sin embargo, quizás ya consciente de la notable identidad plástica observable en una gran mayoría de artistas «noucentistes», decía también que «cada artista debe trabajar individualmente, no sumarse a una manera, a una estética determinada. El que se suma, ese ya no trabaja para realizar la obra de nuestro tiempo»*.

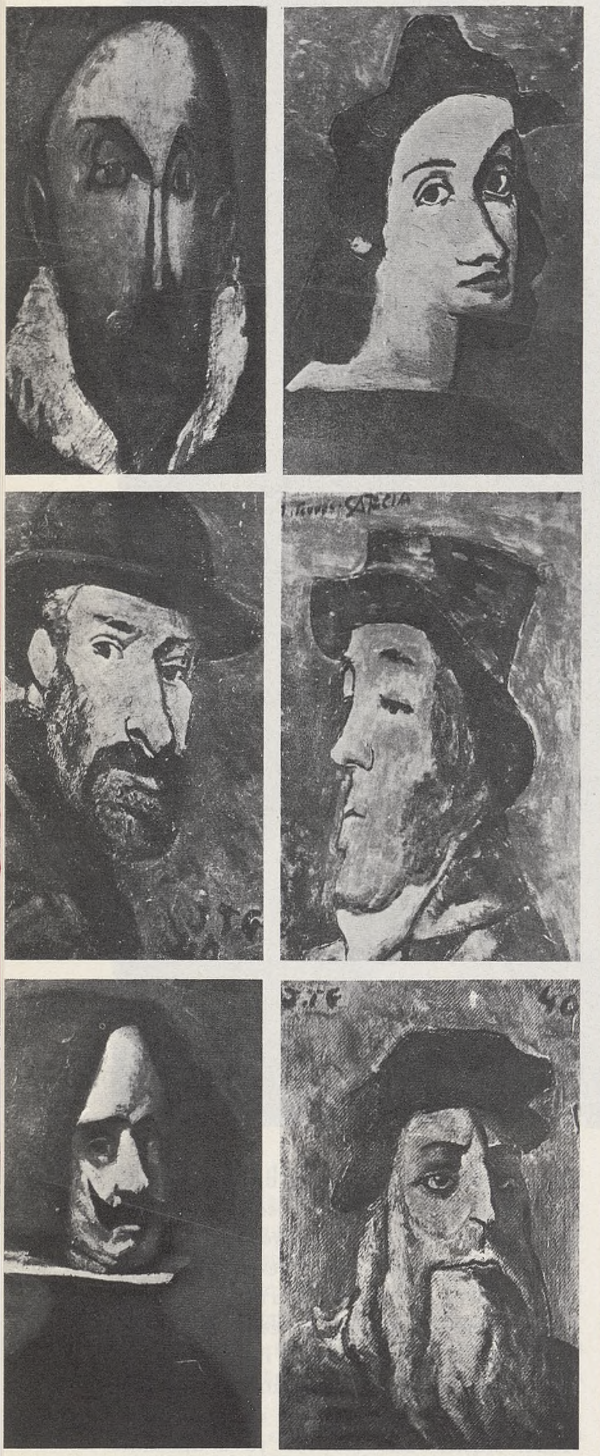
El clasicismo de Torres respondió a una actitud vital creativa y no a una triste imitación o recreación del pasado. Su estilo tenía imitadores pero su inquietud le impulsaba más allá. Torres no quería crear un nuevo academicismo ni convertirse en un neoclásico. Aquel mismo año empezó ya a alinearse entre las primeras corrientes —muy minoritarias— de vanguardia que repercutían en Barcelona.

Un nuevo Torres, aunque esencialmente el mismo, nacía. Era el de los dibujos de «Un enemic del poble», el que tendía a la pura construcción, el que en definitiva ya no cabía en los esquemas del sucesor de Prat, el gran arquitecto —y gran arqueólogo— Puig i Cadafalch...

* «Genesi de l'obra artística», manuscrito de Torres García (1917), conservado en la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona.

F. F.

SUMMARIES OF ARTICLES



GRECO RAFAEL
CEZANNE GOYA
VELAZQUEZ LEONARDO
by Torres Garcia

«TREASONS» ABOUT TORRES GARCIA, by Juan Carlos Onetti

The great Uruguayan novelist Juan Carlos Onetti's contribution to this homage in honor of his friend and fellow-countryman Joaquín Torres García is this group of what he calls «infidencias», which can be interpreted as friendly disloyalties or betrayals of his privacy, relating the initial reactions of Torres (and against him) in Montevideo on his return after so many years in Europe. Onetti recalls that his first impulse upon getting to know the artist and becoming convinced of his sincerity, his faith and his dreams was to try to dissuade him from working in Montevideo, where he feared an unfavorable atmosphere would bring failure to Torres García's illusions and aspirations. Nonetheless, the painter won out with his deep faith in the duty he had assumed, and Onetti followed his successive path through a series of battles with critics, with each of his pupils, with artists, with the very environment and even with the most crushing sort of material poverty. Yet the convincing image that Onetti offers of Torres is that of a man whom such things cannot injure down deep. There was something of resignation in the scant resources of the vegetarianism to which Torres subjected himself and his family, just as there was something of a sublime adaptation to ugly reality in his general conduct, except in matters of art and, of course, all having to do with Constructivism. On one occasion, for example, he caught one of his pupils painting a surrealistic picture and threw her out of his shop, later closing down that center and returning to economic insecurity. Onetti unfolds for us in a masterly way the character of Torres, recounts significant anecdotes, and ultimately achieves a human vision of the artist that will come as a revelation to many readers whose impressions of Torres will linger on long after finishing this article. Thanks to these «infidencias» or «treasons», we can almost feel the master beside us and sense in an all but material way his power of fascination over his friends, and indeed his enemies. Such a violation of privacy is to be appreciated, since only this kind of disclosure by Juan Carlos Onetti, revealing as it does in a magnificent reconstruction of the man of his time —and man for all time— called Torres García, could give us so many clues and means of enlightenment concerning that exceptional and moving soul.

HIS PERSON, by Guido Castillo.

This article by the Uruguayan professor and critic Guido Castillo is an extract taken from the emotional and touching evocation he has written about the human person of Torres García. The artist's natural magnetism, his spiritual power over those around him, and that special halo or élan of those who are in possession of a great truth were present to the utmost degree in the painter. Castillo tells of his reaction as a young man under the natural, implicit authority of the master. The wisdom attained by Torres García was of the ineffable, indescribable variety that constitutes a charismatic emanation or nimbus of light reserved for the elected. Just as Jaloux could say of Rainer María Rilke that «he was a poet even when washing his hands», so too it can be said of Joaquín Torres García that he was an artist and teacher every moment of his life, whether alone or accompanied. He came to establish, through the imperative of the most primordial manifestation of the Spirit in him, a truly unusual relationship with the past —that of Greece and of pre-Hispanic America— since this made it possible for him to be at one and the same time an intemporal man, genuinely Abstract, and a man faithful to his own age and the requirements of the individual. He thus seemed to understand Homer and Mondrian with the same intensity and respect. The human image that crystalizes in these pages of Guido Castillo is as passionate and moving as that of a hero or a saint. «Like no one else», says Castillo, «he managed to discover the aesthetic angle where the stones of a Romanesque cathedral can coincide with the iron of a locomotive». The author goes on to describe with the devotion of a monk his first encounter, his early impressions and the influence that Torres García came to wield over him, without intending this to happen. The description Castillo gives us of Torres's person is exact and strongly plastic, as befits the description of an artist of such strongly plastic projection aimed both outward and inward in his communication with others. It is especially revealing regarding the tacitly pedagogical personality of Torres García to read Castillo's description of the visit he paid to the painter, accompanied by the young artist Gonzalo Fonseca. Contained in these pages is a veritable treatise for all young artists, whether they be poets, writers or painters, since Castillo also relates his experience as a fledgling poet with a man who declined to differentiate between the spiritual attitude proper to a painter and that of the poet. The literary fact, Torres maintained, does not vary substantially from the pictorial one, and he advised the young man to forget about himself (typical of Torres García's tenacious struggle against Romanticism and subjectivism) in an attempt to enter into a world where the most profound factor was form, and where law and fredom established a bond of mutual necessity. In the great, urgent lesson that the master gave to young Castillo and Fonseca, one landmark stands out above the rest: «Truth and freedom are the last things one conquers, are they are conquered together. Truth discloses reality, law and measure to us; liberty makes creation possible.»

The article goes on to describe the impact felt in the souls of the youths who had the good fortune to draw near a man who had reached a summit of existence from which a chosen few seem able to instruct by the mere appearance of their persons. It is clear in this valuable testimony, so beautifully recounted by Guido Castillo, how far Joaquín Torres García had advanced and what a wealth of truth he had absorbed into his personal existence. The reader comes to the conclusion, in the event he did not already realize it, that there was present in this Uruguayan genius that rare sample of universal value known as the Artist. As Castillo observes in summing up, Torres was «... and artist even while speaking, listening, walking about the house, correcting his pupils and slicing the bread on his table.»

TORRES GARCIA AND ARCHAIC AMERICA, by José Gómez Sicre.

The author tells of first coming into contact with the work of Joaquín Torres, recalling Mondrian's workshop in New York and examining the Uruguayan painter's place in the universal art of his time, despite differences with Klee, Arp and Mondrian. Starting in 1946, Gómez Sicre laid virtual siege to the artist and his works in an attempt to exhibit the latter in the United States, but Torres García never answered his letters. Someone explained: «The Maestro will not reply unless the proposal includes the members of his atelier.» Gómez Sicre followed this recommendation and still received no written response, but in mid-1949 a dozen of the artist's works and a dozen of his disciples reached Washington. After the painter's death, the author of this article established contact with Torres García's family, which allowed him to come to know the man and his work profoundly. The article reviews the Uruguayan's whole existence, as a man, an artist and an educator. In the process, which in itself constitutes a valuable biography of the painter, attention is given to the influence of Walt Whitman and his concept of America on Torres, for example, and considerable space is devoted to the artist's activity in Montevideo, with a detailed account of the Cosmic Monument and the creation of the workshop with Augusto and Horacio, Torres García's sons, and painters Julio Alpuy, José Gurbich, Alceu Ribeiro, Gonzalo Fonseca and Francisco Matos, among others. Author Gómez Sicre also evaluates the painting of perhaps a hundred portraits within the Torres creative process, while also turning attention to his literary output and his place among the intellectuals of his day. He likewise cites texts by Huidobro: «Before the work of Torres García», said the great Chilean poet, «I feel myself changed in the purest color, in the simplest form. Through his works we live in an anti-everyday world, a marvelous world. This is extraordinary, by dint of being quite simple, of seeking not what is extraordinary but rather what is quite simple, what is essential, the first word of the human eye.» Gómez Sicre concludes his study referring to the archaic Americanism of Torres García's latter art; he notes that the St. Bois friezes «... suggest the undeniable archaic remains of our America, as if the Maestro were trying to draw forth the magical appearance of the metopes of Uxmal, of Totihuacan or Tiahuanacu.» He relates, in conclusion, how the sons of Torres García, following the pictographic ideas of their father, constructed the mausoleum which guards the mortal remains of the artist «... who endeavoured to recover the plastic art essence of America.»

TORRES GARCIA AS WRITER,
by Enrique Labrador Ruiz.

This evocation of the painter by the fine Cuban novelist Labrador Ruiz emphasizes the literary aspect of this multifaceted artist who also wrote books, recalling his early friendship with Eduardo Marquina, Luis de Zulueta, Eugenio d'Ors and others, as well as his habit of jotting everything down. It analyzes in detail his book «The Story of My Life» («Historia de mi Vida»), and proposes the idea that Torres «... wrote tirelessly; if less so than with his paintings, nevertheless almost as much.» The Labrador article later refers to «Constructive Universalism», which runs to over a thousand pages in some 150 chapters, with illustrations, and a poem entitled «Calidoscopio». But Labrador considers the fictional work called «The City Without Name» to be an even greater Torres accomplishment, and declares: «Someday it will be as important as the 42-line Bible of Gutenberg, since it is just like the work of the Mainz printer except that it is the other way around!» The article concludes with the observation that, when he died in 1949, the artist did so «... without laying down his pen, still ready for battle.»

MY FRIEND JOAQUIN TORRES GARCIA,
by Enrique Azcoaga.

Evokes the figure of Torres as that of a «furious spirit», as one possessed, bent on making people see things they were not really very pleased about seeing. This was around the time of the «first Spanish avant-garde» when it was all but impossible to struggle against the strong academicism then prevailing. It was far from a propitious moment for the arrival in Madrid of a man like Torres García, with a message so distinct from the run of the mill. He handed out his «Guiones» (a pamphlet published in Madrid) and was quite impervious to the taunts and scoffs that followed. Neither painters nor poets understood him and the resulting polemics was constant since, as Azcoaga points out, the «Uruguayan Quixote was highly irritable and an incorrigible arguer.» It was something wonderful to observe him always ready to defend his ideas in spite of the indifference surrounding him. «As a true hero of the spirit, he did not give a damn about the smirks and sneers of others.» Since the time when he was very young, his aplomb and selfassurance were noteworthy; he had nothing but contempt for myths and he eventually turned into «a ferocious whirlwind in Spanish artistic life, somewhat leery as it was of such radical mutations. When the poetess Esther de Cáceres spoke to hin of Joaquín Torres as a visionary, writes Azcoaga, «... I recalled what the great painter had meant to the problematical world of Latin American art, with his faith, his courage and his burning eyes, ever prepared to caress new horizons.»

TORRES GARCIA'S FISH, by Juan Cabanas.

Painter Juan Cabanas remembers Torres from Paris days, but explains that the confuses his physical image with those of Juan Gris, Georges Braque and Vicente Escudero. He doesn't recall his face, although he does remember his brilliant vests and his symbols: the anchor, the fish, the key, the bottle. He visualizes him alive and distinct in that yesteryear Paris of painters such as Pancho Cossío, Bores, Canejam, Esplandiu, Dalí and González Bernal, with Viñes, Buñuel and Foujita in the background. This was the Paris of Zervos, of Chagall, of Stravinsky; through this recollection of that long-gone Paris milieu stroll figures like those of Cocteau, Chirico, Severini, Carrá. The symbol of the fish, which to Torres García is Faith incarnate, is employed by Cabanas as the backdrop for explaining the painter's cosmic presence. This presence, he says, is crystalized in «the great adventure of the constructivist invention.» Cabanas calls the subsequent repercussion of Torres's work «... a rock that grows and makes fruitful.»

TORRES GARCIA AND AMERICANISM,
by José María Iglesias.

Spanish painter José María Iglesias opens this study of the American strain always present in Torres with observations about the extremely simple character of the artist, and his conviction that every individual has, to a greater or lesser degree, a graphic means of expressing himself. The author notes that all Torres García's changes and experiments were directed towards the search for a new art that would be America's own art, notwithstanding his European formation. When Torres returned to Montevideo in 1934, he carried with him not only a long history of struggles but also one of accumulating ideas and procedures aimed at carrying out that new American art as he conceived it. All that he founded, taught or preached was oriented towards showing the artist in the New World what his duties are and the best way to accomplish them. «America will have to produce an unheard of art», reads one text that Iglesias extracts from the writings of Torres, while passing review of the artist's main theses in order to confirm his assertion that it was the purest kind of Americanism that inspired so intense and tiring a campaign on his part. It must be noted that Americanism in Torres is synonymous with universality, not narrow nationalism. When Torres says: «We can erect a new classicism in America», explains Iglesias, he does not mean a return to the «classicism» described in text books but rather what Torres understood by Classic, which is the abstract underlying every individual in every era. From these considerations Iglesias goes on to analyze the Cosmic Monument in Montevideo's Rodó Park (which the writer visited and studied closely), drawing some interesting original conclusions in this article about the mathematical relationships between figures and bodies. Iglesias believes the Monument may well be the crowning Torres achievement. The author situates Torres García's art, he says, in the center of a line whose extremes are imitative naturalism and what is universal or abstract; in this equilibrium he found Constructive Universalism, within which he included with the greatest of ease the influence of pre-Columbian American art. As Iglesias points out in conclusion, despite all his travels and the years he spent in Europe, along with his apparent rootlessness, Torres García never abandoned his condition of Uruguayan, which is to say American, «... and the most significant aspect of his contribution to the art of his time is American.»

THE SIGNIFICANCE OF TORRES GARCIA IN PRESENT-DAY ART, by Manuel Conde.

The author, a young Spanish critic and poet, seeks to place and classify the contribution of Joaquín Torres García's art to the arts of our time. He studies the genesis of constructivism and recalls the painter's intervention in the world exposition held in April of 1930 in Paris, which featured the participation of the most important figures of modern art. Conde goes on to follow the artist's path during his last period in Uruguay, pointing out the different «series» ranging from constructivism to structures with cubist and neo-plasticist elements, along with allusions to schemata perhaps inspired in pre-Columbian art and in the magical world of Paul Klee. Conde notes that throughout this period Torres always employed the cross-section of the circle, which determined his rhythmic unity. Within circles and triangles, he introduced such symbols as animals, clocks, houses, trees and planets. The writer considers that Torres's preoccupation with creating a language of the plastic arts all his own based on the rigid structure of form is more mental than sensory; many of his frontal figurations may have been realized thinking of the organization of the stones in the Inca walls of Cuzco, for example. Farther on, Manuel Conde views Torres series such as landscapes, the portraits with «an expressionist, deforming intention», and the architectural themes. He concludes that this work is a lesson in rigor, order and well-balanced plasticity within the context of the changing current of present-day art. Conde feels that Torres set out to express a plastic art concept that would avoid having to describe beings and objects, wherein the symbol or sign —expressed with irregular strokes and thus sensitive and humanized— would be sufficient to manifest this concept. Said attitude, concludes Conde, «makes Torres García one of the most significant artists of our time.»

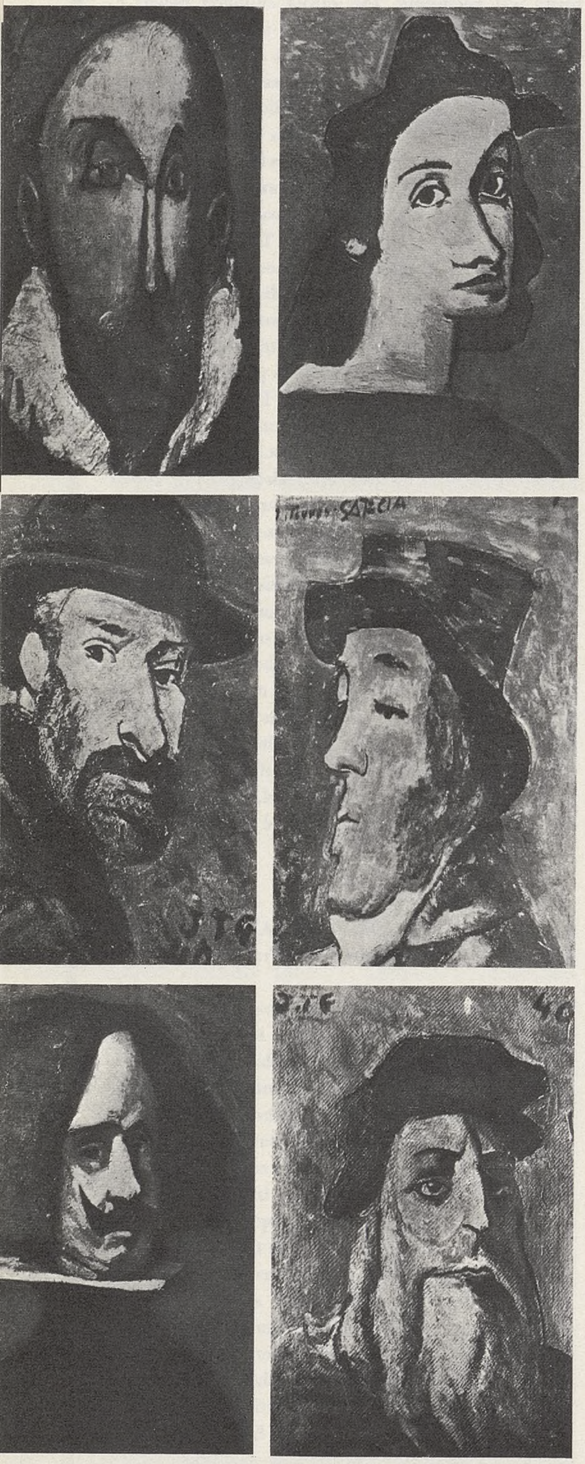
TORRES GARCIA AGAINST A MONDRIAN BACKGROUND, by Santos Torroella.

The critic and poet Rafael Santos Torroella begins his article by turning to the personality, the human person of Torres, such as it emerges in the recollections of those who knew him. Herein he cites the testimony of Uruguayan painter Alvaro Fernández Suárez, French Spanish scholar Jean Cassou, and Spanish writer José Bergamín; the latter has said of Torres: «... through his work as a painter as well as his educational efforts, he was an apostolic example.» Santos Torroella feels that in the case of this sort of man —Van Gogh, Klee, Mondrian, Torres García— it is impossible to separate life from work. Despite the objectivity pursued in his doctrine, or his philosophy, the fact remains that the human factor, the personal element figures strongly in the appreciation of his work and its content. For this reason, the author finds it hard to understand why there has been no new edition of «The Story of My Life», with its splendid portraits of figures such as Eugenio d'Ors and Piet Mondrian, of which latter portrait he marvels: «One would think we were looking right at him!» After this mention of Mondrian, Santos Torroella devotes the rest of his article to studying the contacts and relationship between Torres and the Dutch master, father of the purest abstraction. He believes that the influence of Mondrian on Torres has not yet been properly studied; even though later on diverging orientations were to occur, there were still many points in common with the Dutchman at the time when the Uruguayan painter's period of maturity was beginning. The author similarly recalls it was Torres García who organized in Barcelona that city's first exhibit of works by Hans Arp, Sofia Tauber Arp, Otto & Adya Van Rees, Van Doesburg, Otto Friendlinch, Luis Fernández, Helion, Vantongerloo and Piet Mondrian. Further along in his article, Santos Torroella describes the moment in which the doctrinal divergence arises between Torres and Mondrian and the break occurs, although both continue to concur in their opposition to surrealism. Torres sees in the contribution of Mondrian, as in those of the Russian constructivists and suprematists, a displacement rather than an «evolution of art.» The author stresses the doctrinal differences, the dissimilar theories, and points up the substance of Torres García's pictorial thinking, contained in «The Mystique of Painting». Santos Torroella winds up his piece by mentioning the incorruptible nature of Torres, a man «... of unamputated humanity, as was the case with his admirable Dutch friend.» He always played the game with but one trump card: «the discovery of oneself.» Instinctively, he fled from the international success syndrome which enslaves and confuses an artist. Spanish critic Guillermo de Torres was thus able to remark, as Santos Torroella observes, that it is astonishing to note how, in spite of all the adverse manifestations he had to contend with, Torres García was always able to «... guard intact the same fervent candour, the identical creative spirit.» Santos Torroella ends with the comment: «Venerable as some ancient apostle, illuminated dreamer in the childhood of the world, Joaquín Torres García is one of the most noble and attractive figures of all contemporary art.»

TORRES GARCIA AND THE CATALONIAN MODERNIST MOVEMENT, by Francesc Fontbona.

The Catalonian critic Francesc Fontbona undertakes his study with the reminder that it is an error to consider great artistic figures as islands created by spontaneous generation. Even important art histories fall into this mistaken conception when they speak of Gaudí, Picasso, Nonell, Miró or Dalí as though they were isolated and geographically eccentric geniuses. After devoting attention to the influence of Paris as a base of operations for a conquest of worldwide recognition by any artist, Fontbona takes care to point out the role played by Barcelona as a focal point for the development of contemporary art. That was the scene of Joaquín Torres García's early formation as a member of the «Modernisme» movement in Catalonia, even though at the outset his was the status of a spectator, because of his youth. The artists of that movement turned out to be prominent figures in the first decade of this century, in the post-modernist generation. Torres, asserts Fontbona, did not simply spring up like a mushroom. Within that movement, Joaquín Mir reached the threshold of abstraction fully five or six years before Kandinsky, coinciding with Ciurlionis in that distinction. The influence of this pictorically mature Catalonia upon Torres García was decisive; he could thus participate in the «Noucentisme» group, whose high Pontiff was Eugenio d'Ors, enthusiastic commentator of the first Torres García exposition in Barcelona. Post-modernism was a springboard for Torres, and in the origins of constructivism one can find traces of the influence of Pidelaserra, who was less able to resist the onslaught of adversity. When Torres returned to classicism, he did so out of a vital creative necessity and not for imitation. «He had no desire to create a new academicism» Fontbona says, «or to turn into a neo-classicist.» Torres always remained in the avant-garde; before long, as was logical, there appeared «a new Torres» that no longer fit into the classifications of the successors of Prat de la Riba.

RÈSUMÉS DES ARTICLES



GRECO RAFAEL
CEZANNE GOYA
VELAZQUEZ LEONARDO
vues par Torres Garcia

INFIDELITES A TORRES GARCIA, par Juan Carlos Onetti.

Le gran romancier uruguayen Juan Carlos Onetti contribue à cet hommage rendu à son compatriote et ami Torres Garcia par ce qu'il appelle une série d'infidélités, ce qu'il nous faut comprendre comme des déloyautés ou des trahisons amicales de l'intimité. Il raconte les premières réactions de Torres, et contre Torres, à Montevideo où il se retrouvait après de nombreuses années passées en Europe. Onetti se rappelle qu'ayant fait la connaissance de cet homme et s'étant convaincu de sa sincérité, de sa foi et de ses illusions, il avait essayé de le dissuader de travailler à Montevideo, par crainte de l'échec qu'il essuierait dans un milieu aussi peu ouvert alors à ses inquiétudes et à ses rêves. Torres l'emporte grâce à sa foi profonde dans le devoir qu'il s'était imposé et Onetti le suit dans la bataille avec les artistes, avec chacun de ses élèves, avec la critique, avec le milieu ambiant et même avec la pauvreté matérielle la plus accablante. Mais l'image convaincante qu'Onetti donne de Torres Garcia est celle d'un homme que ces choses ne peuvent pas blesser en profondeur. Il y avait de la résignation face au manque de moyens dans le végétarisme auquel Torres se pliait et pliait sa famille, de même qu'il y avait quelque chose d'une adaptation sublime à la laideur de la réalité dans sa conduite générale, sauf en matière d'art et, naturellement, sauf dans ce qui touchait au «constructivisme». Parce qu'il avait surpris une élève en train de peindre un tableau surréaliste, il l'avait chassée de l'atelier et il avait fini par fermer ce centre, retombant ainsi dans la gêne. Onetti brosse de main de maître le caractère de Torres, il raconte des anecdotes significatives et il laisse au lecteur de son étude une vision à ce point humaine du peintre que, pour beaucoup, elle sera étonnante. Grâce à ces «infidélités», nous sentons revivre le maître à nos côtés et nous devinons son pouvoir de fascination sur ses enfants, ses amis et... ses ennemis. Il faut savoir gré à Juan Carlos Onetti de s'être permis de violer cette intimité car seules des «trahisons» comme celle-ci, qui recrée à merveille l'homme quotidien et éternel à la fois que fut Torres Garcia, peuvent nous donner tant de clés et un tel éclairage sur une âme exceptionnelle et saisissante.

SA PERSONNALITE, par Guido Castillo.

Cet article du professeur et critique uruguayen Guido Castillo est un extrait du texte chargé d'émotions qu'il a écrit sur la personne de Torres Garcia. Le magnétisme naturel de l'artiste, son pouvoir spirituel sur ceux qui l'approchent et ce rayonnement, cet élan des grands porteurs d'une vérité apparaissaient au plus haut degré chez le peintre. Castillo raconte sa réaction de jeune face à l'autorité naturelle, implicite, du maître. La sagesse atteinte par Torres Garcia était de ce genre ineffable, indescriptible, qui constitue comme une émanation, un charisme ou un halo des élus. De même que Jaloux avait pu dire de Rainer Maria Rilke qu' «il était poète même quand il se lavait les mains», nous pouvons dire de Joaquin Torres Garcia qu'il était maître et artiste à chaque seconde de son existence, qu'il fût seul ou en compagnie. Sous la pression de la primordialité, en lui, de l'Esprit, il parvint à établir une relation vraiment étrange avec le passé —celui de la Grèce aussi bien que celui de l'Amérique précolombienne—, parce que cette relation lui permettait d'être à la fois un homme intemporel, un Abstrait, et un homme fidèle à son temps et aux exigences de l'individu. Il comprenait Homère et Mondrian avec la même intensité et le même respect. L'image humaine qui cristallise à travers ces pages de Guido Castillo est passionnante, comme celle d'un saint ou d'un héros. «Personne —dit Castillo— n'a su comme lui trouver l'angle esthétique où se rejoignent les pierres d'une cathédrale romane et la masse de fer d'une locomotive.» Il décrit, en témoin, avec la douceur persuasive d'un religieux, la rencontre, les premières impressions, l'influence dominante que, sans se le proposer, Torres Garcia exerçait sur lui. Il décrit sa personnalité d'une manière précise et avec une grande puissance plastique, comme il convient inévitablement pour un artiste avec pareille projection plastique vers l'extérieur et vers l'intérieur de sa communication avec ses semblables. Le récit que fait ici Castillo de la visite rendue au maître en compagnie du jeune peintre Gonzalo Fonseca, éclaire tout particulièrement la personnalité de pédagogue discret de Torres. Il y a dans ces pages un traité d'éducation pour tout artiste jeune, qu'il soit poète, écrivain ou peintre, puisque Castillo raconte aussi son expérience de poète débutant face à un homme qui ne faisait pas de différence entre l'attitude spirituelle caractéristique d'un peintre et celle naturelle chez un poète. Le fait littéraire, disait Torres, ne diffère pas substantiellement du fait pictural et il conseillait au jeune homme de s'oublier lui-même (on retrouve ici la lutte tenace de Torres contre le romantisme et le subjectivisme) et d'essayer de pénétrer dans ce monde où régne la profondeur des formes et où la loi et la liberté ont besoin l'une de l'autre. Dans la grande leçon d'urgence que le maître devait donner au jeune Castillo et au peintre Fonseca, une affirmation se dresse comme un promontoire: «La vérité et la liberté sont ce qu'on conquiert en dernier lieu. Et elles se conquièrent ensemble. La vérité nous découvre la réalité, la loi et la mesure; la liberté rend possible la création.»

L'article continue en rapportant l' «impact» produit dans l'âme de ces jeunes qui avaient eu la chance exceptionnelle d'approcher un homme parvenu à ce sommet de l'existence d'où les élus peuvent avoir une action éducatrice par la simple apparition de leur personne. Grâce à ce témoignage très précieux, si bien écrit par Guido Castillo, on se rend fort bien compte de la distance que Joaquin Torres Garcia avait franchie et de la mesure de vérité qu'il avait incorporée à son existence personnelle. Le lecteur se convainc, si ce n'était déjà fait, de ce que cet Uruguayen génial était un Artiste, un de ces rares spécimens à valeur universelle. «C'était un artiste —dit Castillo en terminant— quand il parlait, quand il écoutait, quand il se déplaçait dans la maison, quand il corrigeait ses disciples et quand il coupait le pain sur la table.»

TORRES GARCIA ET L'AMERIQUE ARCHAIQUE, par Jose Gomez Sicre.

L'auteur raconte sa prise de contact avec l'œuvre de Torres. Il évoque l'atelier de Mondrian à New York et il montre comment l'Uruguayen s'insère dans l'art universel de son temps, en dépit de ce qui le sépare de Klee, d'Arp et de Mondrian. En 1946, il commence le siège du peintre avec l'intention d'exposer son œuvre aux Etats-Unis, mais Torres ne répondait pas à ses lettres. Quelqu'un lui dit: «Le maître ne vous répondra pas si votre proposition n'inclut pas les membres de son atelier.» Ce que fit Gomez Sicre. Il n'obtint pas de réponse écrite, mais 12 œuvres du maître et 12 de ses disciples lui parvenaient vers le milieu de 1949. Torres mort, l'auteur entre en relation avec sa famille, ce qui lui permet de connaître à fond la personne et l'œuvre. Toute l'existence de Torres, comme homme, comme artiste et comme éducateur, défile dans ce travail. En cours de route de ce qui constitue une précieuse biographie du peintre, Gomez Sicre signale par exemple l'influence de Walt Whitman et de sa conception de l'Amérique. Il s'étend sur l'action de l'artiste à Montevideo, avec une longue exégèse du Monument cosmique, et sur la création de l'atelier, avec Augusto et Horacio, les fils de Torres, et, entre autres, les peintres Julio Alpuy, José Gurvich, Alceu Ribeiro, Gonzalo Fonseca et Francisco Matos. Il situe dans le processus créateur de Torres la peinture des portraits qui forment une galerie atteignant presque la centaine d'œuvres. Gomez Sicre s'intéresse également à la production de livres et à la présence de Torres chez les intellectuels de son temps. Il cite des textes de Huidobro: «Devant l'œuvre de Torres Garcia —écrivait le grand poète— je me sens transformé en la couleur la plus pure, en la forme la plus simple. Au milieu de son œuvre, nous vivons dans un monde de antiquotidien, merveilleux. Elle est extraordinaire, à force d'être simple, de ne pas chercher l'extraordinaire, mais le simple, l'essentiel, la première parole de l'oeil humain.» Gomez Sicre achève son étude en se référant à l'américanité archaïque de la fin de l'œuvre de Torres. Il souligne que les frises de Saint-Bois «évoquent un indéniable accent archaïque propre à notre Amérique, comme si le maître essayait d'extraire l'apparence magique des métopes d'Uxmal, de Totihuacan ou de Tiahuanacu». Pour terminer, il rappelle que les fils de Torres, suivant les idées pictographiques de leur père, ont élève le mausolée où reposent les restes de cet artiste «qui s'obstina à revendiquer l'essence plastique de l'Amérique».

TORES GARCIA, ECRIVAIN, par Enrique Labrador Ruiz.

L'évocation que fait du peintre le grand romancier cubain Labrador Ruiz, met l'accent plutôt sur l'écrivain, l'auteur de livres. Il rappelle l'amitié tût liée avec Eduardo Marquina, Luis de Zulueta, Eugenio D'Ors et avec d'autres, ainsi que son habitude de tout noter. Il fait une analyse détaillée de son livre «Historia de mi vida». Il croit que Torres «a écrit aussi infatigablement qu'il a peint». Il parle ensuite de «Universalismo Constructivo», de plus de 1.000 pages, en 150 chapitres, avec dessins et un poème, «Calidoscopio». Il considère l'œuvre maîtresse de Torres le livre de fiction qui a pour titre «La Ciudad sin Nombre». Labrador dit «Un jour ce livre sera aussi important que la Bible de 42 lignes de Gutenberg parce qu'il est identique à l'œuvre de l'artisan de Magence mais ¡à l'inverse! Il termine en disant que, lorsqu'il meurt en 1949, il le fai «sans laisser la plume en paix, encore prêt à livrer bataille».

MON AMI JOAQUIN TORRES GARCIA, par Enrique Azcoaga.

Il évoque le personnage de Torres, d'aprés lui, un «esprit furieux», un posséde, determiné à faire voir aux gens ce qu'ils voyaient avec peu de complaisance. C'était du temps de la «première avant-garde espagnole», lorsque la lutte contre le tout-puissant académisme était presque impossible. Mauvais moment pour l'arrivée à Madrid d'un homme tel que Torres Garcia, qui amenait un message si différent. Il distribuait son «Guiones» (brochure publiée à Madrid). Il était indifférent aux sarcasmes et moqueries. Ni les peintres ni les poètes ne le comprenaient. Il provoquait incessament des polémiques, car ce «quichotte uruguayen», dit Azcoaga, était très emporté, terriblement querelleur. C'était merveilleux de le voir toujours prêt à défendre ses idées, malgre l'indifférence qui l'entourait. «En véritable héros de l'esprit il se moquait complètement des sourires et mépris.» Dès sa jeune enfance, son aplomb, l'assurance qu'il montrait, étonnaient. Il méprisait les mythes et devint un «vent fertil de la vie artistique espagnole, quelque peu ennemie des mutations radicales». Lorsque la poètesse, Esther de Cáceres —dit Azcoaga— «me parlait du Joaquin visionnaire, je songeais à ce que le grand peintre avait été dans le monde problématique de l'art latinoaméricain, avec sa foi, son courage, le feu pénétrant d'un regard, toujours prêt à caresser de nouveaux horizons».

LE POISSON DE TORRES GARCIA, par Juan Cabanas.

Le peintre Juan Cabanas se souvient de Torres à Paris, mais il explique qu'il confond son image physique avec celles de Juan Gris, Georges Braque, et Vicente Escudero. S'il ne voit plus son visage, il se souvient par contre de ses gilets brillants, et de ses symboles: l'ancre, le poisson, la clé, la bouteille. Il le voit vivant et different dans ce Paris des peintres Pancho Cossio, Bores, Caneja, Esplandiu, Dalí, González Bernal, et aussi, quoique plus eloignés, Viñes, Buñuel et Foujita. C'est le Paris de Zervos, de Chagall, de Stravinsky. Dans cette évocation de l'ambiance de Torres Garcia à Paris défilent aussi Cocteau, Chirico, Severini, Carra. Le symbole du poisson, qui chez Torres Garcia incarne la Foi, sert de fond à Cabanas pour expliquer la présence cosmique du peintre. Cette présence se cristallise dans «la grande aventure de l'invention du constructivisme». De la résonance postérieure de Torres, l'auteur dit «pierre qui grandit et féconde».

TORRES GARCIA: CLASSICISME ET AMERICANISME, par José María Iglesias.

Le peintre espagnol José María Iglesias commence son étude sur l'américanité omniprésente de Torres en signalant l'extrême simplicité de l'artiste et la conviction qui était la sienne de ce que tout être humain possède, dans une plus ou moins large mesure, un moyen graphique de s'exprimer. Il note que tous les changements, toutes les tentatives de Torres Garcia furent toujours orientés, malgré sa formation européenne, vers la recherche d'un nouvel art, qui devait être l'art propre de l'Amérique. Quand Torres retourne à Montevideo en 1934, il a derrière lui une longue histoire de combats, mais il a aussi accumulé les idées et les méthodes afin de traduire dans la réalite ce nouvel art américain, tel qu'il le concevait. Tout ce qu'il fonde, enseigne et conseille vise à apprendre à l'artiste du Nouveau Monde quelles sont ses obligations et les voies les meilleures pour lui. Iglesias cite textuellement Torres: «L'Amérique devra offrir un art inédit.» Il passe en revue les thèses fondamentales de l'artiste pour confirmer que c'était bien l'américanisme le plus pur qui le poussait à mener une campagne aussi intense et aussi épuisante. Américanisme qui, chez Torres, est synonyme d'universalisme et non de nationalisme étroit. Quand Torres dit: «nous pouvons susciter en Amérique un nouveau classicisme», il ne conseille pas —explique Iglesias— de retourner au soi-disant «classicisme» des textes, mais il entend par classique l'abstrait sous-jacent chez tout individu et à n'importe quelle époque. De ces considérations, Iglesias passe à l'analyse du Monument cosmique du parc Rodo à Montevideo. Il est allé le voir et l'a étudié attentivement. Dans cet article, il fait des remarques originales sur les rapports mathématiques des figures et des corps. Iglesias croit que le Monument est, peut-être, l'œuvre la plus accomplie de Torres. Il situait son art, dit-il, au centre d'une ligne dont les extrémités sont le naturalisme imitateur et l'universel ou l'abstrait. A ce point d'équilibre, il a trouvé l'universalisme constructif auquel il a incorporé, le plus naturellement du monde, l'influence des arts américains précolombiens. Parce que, termine Iglesias, malgré les voyages, les années passées en Europe et le déracinement apparent, Torres Garcia ne renonça jamais à sa condition d'Uruguayen, d'Américain. «Et ce qu'il y a de plus significatif dans son apport à l'art de son temps est américain.»

APPORT DE TORRES GARCIA A L'ART ACTUEL, par Manuel Conde.

L'auteur, jeune critique et poète espagnol, situe l'apport de l'œuvre de J. T. G. à la plastique de notre époque. Il étudie la genèse du constructivisme et rappelle l'intervention du peintre à l'exposition internationale de Paris, en avril 1930, à laquelle participérent les plus grandes figures de l'art moderne. Il suit ensuite le peintre pendant sa dernière étape en Uruguay, en signalant les différentes «séries» allant du constructivisme jusqu'aux structures aux éléments cubistes et néo-plasticistes, et trouvant à la fois des allusions à des schèmes peut-être inspirés de l'art précolombien et du monde magique de Klee. Il fait remarquer que, tout au long de cette étape, Torres utilise la section dorée, qui détermine l'unité rythmique. A l'intérieur des cercles et des triangles il introduit ses symboles: animaux, horloges, maisons, arbres, astres. Il estime que la préoccupation de Torres pour créer un langage plastique fondé sur la structure rigide des formes est plus mentale que sensible. Beaucoup de ses représentations frontales furent sans doûte realisées en pensant à la disposition des pierres des murailles inca du Cuzco. Manuel Conde étudie ensuite d'autres séries de Torres, telles que les paysages, les portraits «aux intentions expressionnistes et déformantes» et les thèmes architectoniques. Il en conclut que cette œuvre constitue une leçon de rigueur, d'ordre, d'équilibre plastique, dans ce grand courant, changeant, de l'art actuel, et pense que Torres voulait exprimer un concept plastique qui n'aurait pas à décrire les êtres et les objets, où le symbole, le signe, exprimé à traits irréguliers, donc sensibles et humains, suffirait pour manifester son concept. Cette attitude, termine l'auteur «fait de Torres un des artistes les plus significatifs de notre époque».

TORRES GARCIA ET L'INFLUENCE DE MONDRIAN, par Santos Torroella.

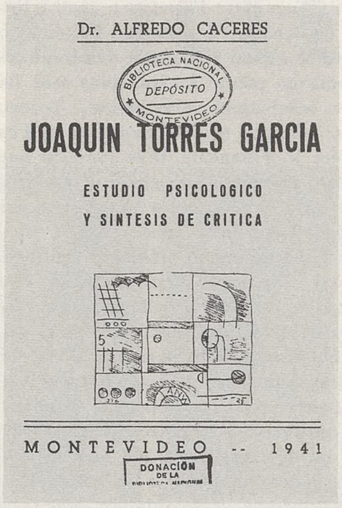
Le critique et poète Rafael Santos Torroella commence son article en évoquant la personnalité, la personne humaine de Torres, tel qu'il revient dans le souvenir de ceux qui l'ont connu. Il cite les temoignages du peintre uruguayen Alvaro Fernández Suárez, de l'hispaniste français Jean Cassou, et de l'écrivain espagnol José Bergamín. Ce dernier dit de Torres: «Par son œuvre de peintre aussi bien que d'enseignant, il fut un exemple apostolique.» Et Santos Torroella considère que lorsqu'il s'agit d'hommes tels que Van Gogh, Klee, Mondrian, Torres il est impossible de séparer la vie de l'œuvre. Malgré l'objectivité voulue dans sa doctrine, dans sa philosophie, l'élément ou le facteur humain, personnel, compte pour beaucoup dans le contenu de son œuvre et dans l'appréciation de celle-ci. L'auteur s'étonne donc que l'on n'ait pas édité de nouveau «Historia de mi vida», avec ses magnifiques portraits de personnages tels qu'Eugenio D'Ors et Piet Mondrian. De ce dernier il dit «on croirait le voir». Ayant nommé Mondrian, Santos Torroella consacre le reste de l'article à étudier les contacts et la relation entre Torres et le maître hollandais, père de l'abstrait le plus pur. Il croit que l'on n'a pas étudié à fond l'influence de Mondrian sur Torres, puisque même lorsque plus tard ils suivirent des orientations divergentes, Torres, approchant la maturité eut beaucoup de points cöincidents avec le hollandais. Il se souvient que ce fut Torres qui organisa l'exposition où on pouvait voir pour la première fois à Barcelonne des œuvres de Hans Arp, Sofia Tauber Arp, Otto y Adya Van Rees, Van Doesburg, Otto Friendlinch, Luis Fernández, Helion, Vantongerloo et Piet Mondrian. Ensuite, Santos Torroella précise le moment où surgit la divergence doctrinale entre Torres et Mondrian et se produit la rupture alors que tous deux cöincidaient encore en s'opposant au surréalisme. Torres voit dans l'apport de Mondrian comme dans celui des suprématistes et constructivistes russes, un déplacement et non une «évolution de l'art». L'auteur invoque les différences doctrinales, les théories dissemblables, et cite la moelle de la pensée picturale de Torres contenue dans sa «Mística de la Pintura». Il termine son article en soulignant ce qu'a d'incorruptible Torres, homme «d'une humanité non amputée, tout comme son admirable ami hollandais». Il misa toujours le tout sur une seule carte: «la découverte de soi». Il fuit le succès international qui abrutit et assujettit l'artiste.

Le critique espagnol Guillermo de Torres a dit —cite Santos Torroella— qu'il est étonnant de voir que malgré tous les avatars, Torres Garcia a pu conserver toujours la même ingénuité fervente, le même esprit créateur. Santos Torroella conclut son article en disant «Vénérable comme un ancien apôtre, rêveur inspiré dans l'enfance du monde, Joaquin Torres Garcia est un des personnages les plus nobles et attirants de toute la peinture contemporaine.

TORRES GARCIA ET LE MODERNISME CATALAN.

Le critique Francesc Fontbona nous rappelle au tout début de son article que c'est une erreur de croire que les grands personnages artistiques sont des îles nées par génération spontanée. Dans cette erreur tombent aussi d'importantes histoires de l'art qui voient en Gaudi, en Picasso, en Nonell, en Miró ou en Dalí, des génies isolés et géographiquement excentriques. Après avoir fait remarquer l'importance de Paris pour tout artiste comme base d'opérations pour conquérir une renommée mondiale, il souligne que Barcelonne joua un grand rûle comme foyer de l'art contemporain. C'est dans ce décor qu'il voit se former Joaquin Torres Garcia dans le «Modernisme» comme membre de ce mouvement catalan, quoiqu'à titre de spectateur au début, vu son jeune âge. Les artistes de ce mouvement se font remarquer dans la première décennie du vingtième siècle: la génération post-moderniste. Torres, dit Fontbobona, n'a pas poussé comme un champignon. Dans ce groupe, Joaquín Mir arrive au seuil de l'abstraction cinq ou six ans avant Kandinsky et partage cette priorité avec Ciourlionis. L'influence de cette Catalogne d'une si grande maturité picturale sur Torres Garcia, fut décisive. C'est pour ça qu'il put participer au «Noucentisme», duquel était le grand pontife Eugenio d'Ors, enthousiaste commentateur de la première exposition de Torres Garcia à Barcelonne. Le post-modernisme servit de tremplin à Torres, et dans les origines du constructivisme l'on peut trouver des traces de l'influence de Pidelaserra, qui ne résista pas aussi bien que Torres les revers de l'adversité. Lorsque Torres revient au classicisme il le fait par impératif vital et créateur et non par imitation. «Il ne voulait ni créer un nouvel académisme ni se convertir en néo-classiciste.» Il fut toujours à l'avant-garde. Peu aprés, surgit, c'était logique, «un nouveau Torres» qui n'entrait dans aucun des schèmes des successeurs de Prat de la Riba.

«JOAQUIN TORRES GARCIA», por Alfredo Cáceres



DATA este libro, que ahora comentamos, del año 1941 y está fechado en Montevideo. Se imprimió, asimismo, en esa ciudad. No es un trabajo puramente biográfico sobre quien tuvo una existencia tan rica, que, de todas maneras, se trasluce en sus páginas. Se trata, lo enuncia el autor del volumen, de un «estudio psicológico y síntesis de crítica». El autor es el doctor Alfredo Cáceres, quien, en realidad, intenta, y a juicio nuestro logra, una penetración en la personalidad tan llena de alicientes para su examen como la de ese pintor-escritor, no solamente generoso en sus actividades pictóricas, sino en sus ideas y reflexiones muy especialmente en torno al arte.

Torres García llena toda una etapa hasta ya bien entrado nuestro siglo y durante veinte años permanece en Cataluña, por lo que se le considera un artista catalán, por lo cual los comentaristas lo sitúan durante un tiempo entre los referidos artistas.

Pero, ya lo hemos dicho, no fue Torres García únicamente un plástico. Derramó sus ideas y concepciones en otros géneros, en los de la teoría sobre el arte y abordó, igualmente, la enseñanza desde la cátedra y la sala de conferencias.

Son muy significativos los capítulos que el doctor Alfredo Cáceres consagra a Torres García. Analiza sus actitudes: la espiritual, la moral, su sentido estético; y aborda la evolución de su «protagonista» que va, en cuanto a expresión pictórica, desde la pintura tradicional a la vanguardista con inclusión del cubismo, suprarrealismo —es la etiqueta que Cáceres emplea— y neoplasticismo. Y no olvida la atención que Torres García prestó a la arquitectura.

Ya en la introducción de su libro y en el mismo primer párrafo de ella nos dice el doctor Cáceres: «En pocos autores como en Joaquín Torres García, la obra de artista y de escritor son tan inseparables de su vida al punto que no sería posible llevar a cabo un trabajo crítico sin hacer interferir sus creaciones artísticas con su propia vida, de la que en todo momento ellas han sido no sólo símbolos, sino también directas expresiones.»

Los valores que el autor del libro estima esenciales y prevalentes en el sujeto de su estudio son los estéticos, místicos y morales.

Es muy curioso, siguiendo el camino que nos traza el crítico, que es al propio tiempo informador fiel y minucioso de la andadura de Torres García, el recuento de aquéllos que mostraron curiosidad y admiración por su obra y escribieron acerca de ella: «Azorín», Eugenio d'Ors, Manuel Abril, José Francés, Waldemar George, Van Doesburg, Guillermo de Torre, León Martín, Teriade, y otros igualmente notorios cuya relación se haría prolija.

Torres García —el libro de Cáceres nos da noticia puntual de su ir y venir hasta los mismos días en que ese libro se escribe— vive en España largos años, se asienta, por más o menos tiempo, en Nueva York, donde alcanza un gran éxito, en París, en Italia, y al cabo de cuarenta años torna a Montevideo. Y durante todo ese tiempo su espíritu inquieto y despierto, su afán de búsqueda le empujan a evolucionar sin darse reposo. Y ello hace —no cabe duda— su obra más diversa e interesante.

Anota el doctor Cáceres las opiniones. «Xenius» (Eugenio d'Ors) con motivo de una exposición en Barcelona: «Lo de aquí dentro es negocio distinto, negocio de penitencia y depuración. Esto es belleza y armonía, no pintura. Esto es un severo y magnífico experimento espiritual.»

José Francés, en un número de la revista *La Esfera* de 1933: «Torres García ha expuesto por primera vez en Madrid. No tuvo impaciencia ni curiosidad por ello hasta ahora que se considera en el retorno psicológico del aprendizaje, más allá de una larga y sostenida maestría. Entre sus comienzos al lado de los novecentistas catalanes y esta aspiración sintética y eliminatoria de hoy han transcurrido más de treinta años. El artista no se anquilosó ni se empalagó con el regusto de un solo hallazgo...»

Mas ya «Azorín» había escrito sobre Torres García en 1914 sobre su libro *Notes sobre Art* —es pues del teórico del que se ocupa—. Y Cáceres pone el acento en ese artículo en el que «Azorín» —dice— señala «la importancia que tiene para los sentidores un artista que es capaz de hablarnos de su propio arte».

Se preocupa el crítico-comentarista de irnos señalando las etapas de Torres García y vemos a través de esos enjundiosos capítulos del trabajo que estamos reseñando lo fecundo de su existencia. Maneja los materiales del pintor con el mismo impulso idealista y espiritualista que la pluma, alterna pintura, crítica, teoría del arte e incluso tarea literaria creadora. Títulos: *El descubrimiento de sí mismo*, *Estructura*, *Ensayo de clasicismo*, etc.

También habla José Francés, en 1919, del escritor. Así esta vez: «No es su arte lo que motiva nuestros comentarios sino su literatura. Deleitoso desquite de anteriores lecturas ha sido un libro de Torres García que quisiéramos ver en manos de artistas y críticos. Se titula *El descubrimiento de sí mismo*... Nos ha hecho —proseguía más adelante— recordar a Ruskin y a Emerson. Reflorece, así como en las páginas del esteticista inglés y del filósofo yanqui en nuestro corazón.»

Nada escapa al doctor Cáceres en su libro para analizar y comunicar el sentido tanto de la obra pictórica de Torres García como de su obra literaria, ni las opiniones ajenas, que acumula celosamente, ni las propias, que no escatima, y que resultan a menudo muy aclaratorias y complementarias.

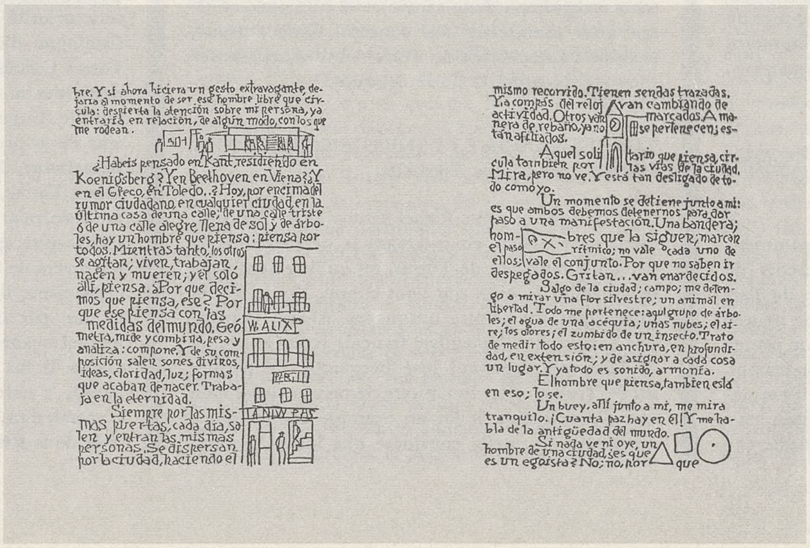
El tiempo, advertimos a lo largo de la lectura, pasa por Torres García y sus concepciones artísticas. En efecto, Cáceres señala: «Veinte años más tarde, después de haber pasado Torres García el contacto de las tendencias más modernas, de haber vivido y colaborado con cubistas y abstraccionistas y hasta los superrealistas, no ha abandonado su actitud siempre orientadora hacia el predominio de lo esencial para la creación del Arte; si bien es cierto que se ha ampliado su visión y se ha enriquecido el material de su experiencia incorporándose además de lo que había sido clásico en el arte griego y en otras grandes épocas del arte, egipcio, arcaico griego y autóctono americano, coincidía con su concepto personal del arte ya elaborado desde la época en que se publicó el *Ensayo de clasicismo*.

Otro de los comentaristas de Torres García fue Eduardo Marquina, quien, entre otras anotaciones, sintetiza en una de ellas el pasaje norteamericano de la vida del artista. Es Marquina un comentarista entrañable y poético que pone de relieve aspectos estéticos y espirituales de Torres García. Gran amigo de Torres, Marquina fue quien hizo la presentación de la primera conferencia del artista en Madrid, a la cual asistió Federico García Lorca.

Tiene este libro del doctor Alfredo Cáceres para nosotros un valor esencial; ha sabido captar la evolución de un artista singular, que no se conformó con el cultivo de un arte, sino que sintió el Arte como algo integrador y mucho más ambicioso, como algo más dilatado y generoso, conglomerado en suma de forma y espíritu.

Torres García, que alcanzó la fama en los prolongados días de culmen de su labor creadora en distintas ramificaciones vuelve, por su importancia, a la atención general. Nosotros estimamos que una buena ayuda para alcanzar su significado y dimensión es el libro *Joaquín Torres García, estudio psicológico y síntesis de crítica*, por el doctor Alfredo Cáceres, editado en Montevideo el año 1941.

Miguel PEREZ FERRERO


bre. Y si ahora hiciera un gesto extravagante, dejaría al momento de ser ese hombre libre que circula: despierta la atención sobre mi persona, ya entraría en relación, de algún modo, con los que me rodean.

¿Habeis pensado en Kant, residiendo en Koenigsberg? Y en Beethoven en Viena? ¿Y en el Greco, en Toledo..? Hoy, por encima del rumor ciudadano, en cualquier ciudad, en la última casa de una calle; de una calle triste ó de una calle alegre, llena de sol y de árboles, hay un hombre que piensa: piensa por todos. Mientras tanto, los otros se agitan; viven, trabajan, nacen y mueren; y él solo allí, piensa. ¿Por que decimos que piensa, ese? Por que ese piensa con las medidas del mundo. Geómetra, mide y combina, pesa y analiza: compone. Y de su composición salen sones divinos, ideas, claridad, luz; formas que acaban de nacer. Trabaja en la eternidad.

Siempre por las mismas puertas, cada día, salen y entran las mismas personas. Se dispersan por la ciudad, haciendo el mismo recorrido. Tienen sendas trazadas. Y a compás del reloj van cambiando de actividad. Otros van marcados. A manera de rebaño, ya no se pertenecen; están afiliados.

Aquel solitario que piensa, circula también por las vías de la ciudad. Mira, pero no ve. Y está tan desligado de todo como yo.

Un momento se detiene junto a mí: es que ambos debemos detenernos para dar paso a una manifestación. Una bandera; hombres que la siguen; marcan el paso rítmico; no vale cada uno de ellos; vale el conjunto. Por que no saben ir despegados. Gritan... van enardecidos.

Salgo de la ciudad; campo; me detengo a mirar una flor silvestre; un animal en libertad. Todo me pertenece: aquí grupo de árboles; el agua de una acequia; unas nubes; el aire; los olores; el zumbido de un insecto. Trato de medir todo esto: en anchura, en profundidad, en extensión; y de asignar a cada cosa un lugar. Y ya todo es sonido, armonía.

El hombre que piensa, también está en eso; lo se.

Un buey, allí junto a mí, me mira tranquilo. ¡Cuanta paz hay en él! Y me habla de la antigüedad del mundo.

Si nada ve ni oye, un hombre de una ciudad, ¿es que es un egoista? No; no, por que